

Wolfgang Preikschat

Gegenstandslose Ästhetik

Wissen und Erkenntnis im Licht des elektronischen
Display

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie
im
Fachbereich Neuere Philologie (10)
der
Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu
Frankfurt am Main

Vorgelegt von
Wolfgang Preikschat
aus
Duisburg
eingereicht 1999
erschienen 2003

1. Gutachter: Professor Dr. Hans-Thies Lehmann

2. Gutachter: Professor Burhard Lindner

Tag der Promotion: 8.2.2000

für Anna & Hugo

Dank an (in der Reihenfolge ihres Erscheinens):

Marga Bijvoet
Prof. Konrad Fiedler
Heiner Goebbels
Prof. Hans-Thies Lehmann
Prof. Burkhard Lindner

chluß an die neuen Medien

fehlt aber geschultes Personal für die Beratung der Bürger

A5

Gei:
verl

Ratge-
laster"

ations-
Videos,
en und
en Me-
ischen
sgelie-
medien
teresse
rm-Ar-
auf 20
sen zu-
zeitssu-
technik,
vorher
en, bei
in der
rund
uch im
en des
chivs
kosten-
— nur
ke ko-
rk pro

Ansätze
rnahen
börsen
werden
chwieri-
gt. Mit
u noch
, ist es
„nötige
eisten“,
in Jahr
großer
n. Und
)-ROM-
druckte
bedeu-
piertes
„weise“
benach-
r gehen
ie Leute

otenzie-
witer ab

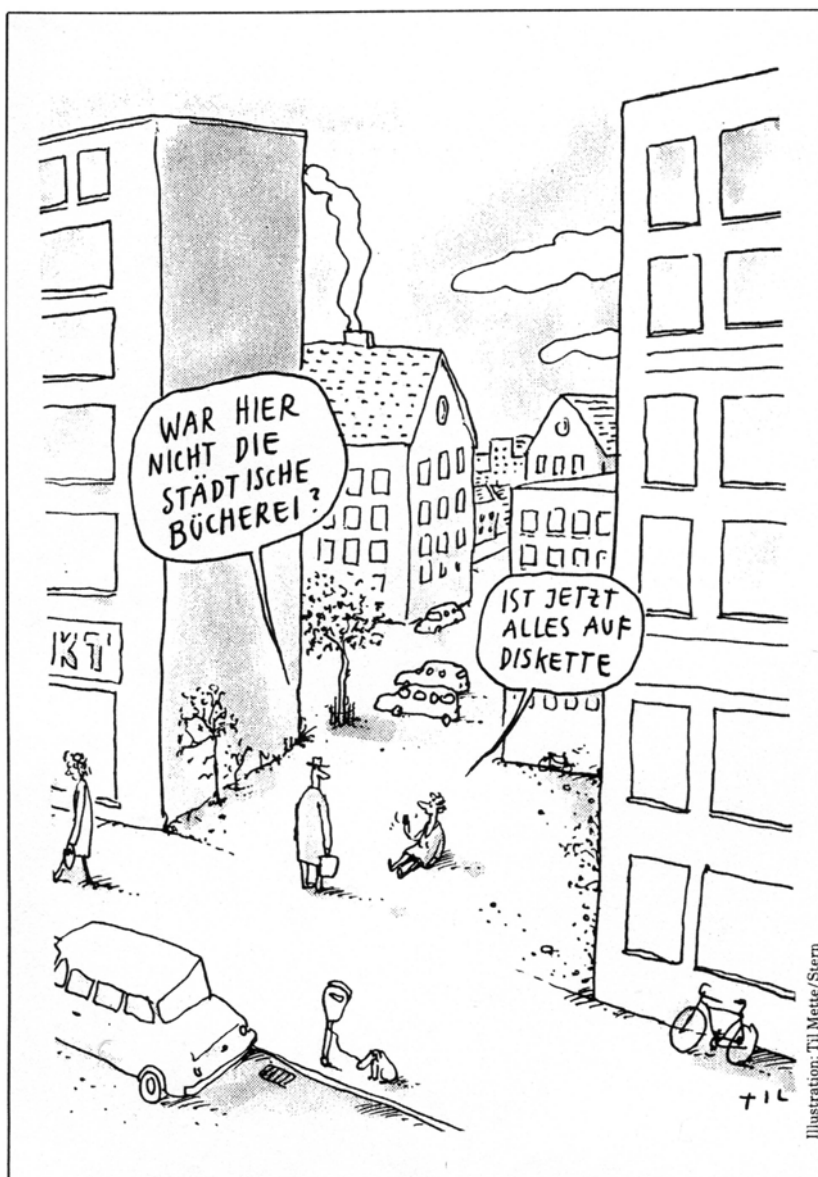


Illustration: Til Mette/Stern

Bei e
ein 92j
die Aut
te, hatt
Jetta a
verlore
führen
Frankf
Auf de
zwang
einen
növer,
Nach

Jetta
Fahrze
später
Seine
fahrers
drei In
men m

das rhein - main - magazin
Redaktion: „Annelore“ Tel.: 069/1234567
NEU

KI

Ar
Sam
der
„Süf
sie
send
zum
tag

veranschlagt sind, reichen kaum für den das 20 Jahre alte EDV-System schlicht

<i>Inhalt</i>	1
0. Medien verstehen...	3
Vorschrift	4
1 Was ist Medientheorie?	4
2 Das Medium der Theorie	8
3 Von der Einheitsschrift zur Lesbarkeit der Medien	10
4 Sedimente einer futuristischen Medienlandschaft	15
0/1 Der Geist des Mediums	
Gesprochenes und geschriebenes Wort	18
1.1 "...der Tod der unvergleichlichen Königin..." – Das Medium an der Schattengrenze von Glauben und Wissen	19
1.2 Zeichen des Zeitgeists	26
1.3 Geschichte der Schrift	31
1.4 <i>Er ist der Herr der Wege</i> (Hermes)	39
1.5 Das Bild des Körpers vor dem Licht der Aufklärung	54
1.6 Lex-Ikon	66
<i>Zusammenfassung</i>	74

1/2 Die Mechanik des Mediums	75
Ästhetik der Indifferenz	76
Sichtbares und unsichtbares Licht	90
2.1 Mediengeschichte: Mnemosyne und Metempsychose	113
2.2 Vom Namen zum Begriff, von der Fügung zum Getriebe	128
2.3 Von der Alchemie zur Chemie des Begriffs	137
2.4 Geschichte und Vergegenwärtigung	148
2.5 Natürliches Licht – künstliches Licht	155
<i>Zusammenfassung</i>	168
 2/3 Das Medium der Information	170
Sehen als Anschauungssache	171
Diesseits und Jenseits der Anschauung	185
... <i>mimetic failures</i> ...	195
3.1 <i>Some people call Cyberia home</i> ...	207
3.2 Who framed R.R. (Rembrandt van Rijn)?	215
3.3 Die magnetischen Felder	233
3.4 Diskurs...	246
3.5 ...parcours	266
 D:\> Das letzte Wort	275
 Bibliographie	280

0

MEDIEN VERSTEHEN...

medium, n., lat.; a) Mitte(lpunkt); b) Öffentlichkeit; c) Gemeinwohl; d) *in medium proferre* bekanntmachen; *in medio ponere* vor jedermann darlegen;

Medium, n., dt.; a) der Information dienende öffentliche Einrichtung oder Technik (z.B. Rundfunk); b) Träger physikalischer Vorgänge (z.B. Luft); c) mit parapsychologischen Fähigkeiten begabte Person (z.B. Schamane);
d) Verhaltensrichtung des Zeitwortes, die das Betroffensein des tätigen Subjekts durch das Verhalten kennzeichnet (im Griechischen).

Vorschrift

1. Was ist Medientheorie?

Medientheorie ist Erkenntnistheorie.

Am Anfang ist das Medium nur ein Wort, das, wie aus den verschiedenen Definitionen hervorgeht, ganz Unterschiedliches bedeutet. Das Wort Medium bildet so etwas wie die gemeinsame Mitte all dieser Bedeutungsfelder, die einerseits in verschiedene Richtungen ausgreifen, dabei andererseits irreduzible paradigmatische Dimensionen desselben Signifikanten bilden. Angesichts der Bedeutungsfülle des Worts gilt deshalb die erste Frage dem Medium als Gegenstand der Theorie. Was oder wer ist das Medium der Medientheorie? Ist es der oder die übersinnlich Begabte? Ist es das Stoffliche? Ist es das technische Dispositiv der Kommunikation? Oder ist es ein Zeichen?

In Abwandlung eines lateinischen Sprichworts könnte man sagen: Das Medium ist alt, ihre Theorie jung. Die Frage nach dem Medium der Theorie erhebt sich mit zunehmender Verbreitung der elektronischen Massenmedien im 20. Jahrhundert. Radio und mehr noch Fernsehen sind jedoch nur der Beginn einer Entwicklung, in deren Verlauf alles Medium zu werden droht.

Der Begriff der Medientheorie ist ja nur einer in einer nach vorne und hinten sich fortsetzenden Reihe von Begriffen, denen ‚Medien‘ vorangeht. Ob man von Medienzeitalter, Medienkultur, Medienindustrie, Medienmacht... spricht – das Medium bezeichnet stets weniger einen Gegenstand. Es figuriert sprachtechnisch nicht als Nomen, sondern als Attribut, das sich wie ein Virus den Dingen anheftet. Die Medien werden zum Träger eines paradigmatischen Infekts, der sich epidemisch auf alle Bereiche des Lebens ausbreitet, sofern sie in irgendeiner Weise mit Sprache zu tun haben.

Die Allgegenwart des Paradigmatischen bringt es mit sich, daß über die Gegenwart Erinnerungen und Erwartungen gleichermaßen ‚mediatisiert‘ erscheinen. Durch das Filter des Mediums, das sich über unsere Weltvorstellung legt, nehmen wir das bis dahin Unwahrscheinliche mit einer ans Wunderbare grenzenden Selbstverständlichkeit wahr, daß es uns schwer fällt, uns auch nur irgendetwas auszudenken, das selbst mit Hilfe der Informationstechnologie und der Künstlichen Intelligenz nicht zu machen

wäre. In diesem Sinn erübrigt es sich, beispielsweise von Medientechnologie zu sprechen, weil im *λογος* der Technologie das Vermittelnde schon mitgemeint ist. Alle Technologie ist buchstäblich von der Logik her *Medientechnologie*, die auf Signalübertragung und Symbolverarbeitung in der einen oder anderen Form beruht. Ebenso entspricht es dem paradigmatischen Charakter des Medialen – oder des Technologischen, je nachdem –, daß das Medium bzw. die Technologie im Unterschied zur Technik keine Erfindung ist – wie ein Videorecorder, ein elektronisch gesteuerter Herzschrittmacher oder ein DNS-Analysegerät –, als vielmehr das Verstandesprodukt allgemeiner Erkenntnis.

Hier liegt letztlich auch der Grund für das Zusammentreffen von Medienbegriff und elektronischen Medien: Der Begriff bezeichnet strenggenommen keine konkrete Sache, sondern dessen abstraktes Prinzip. Der Begriff erlaubt es uns, durch alle wahrnehmbaren Unterschiede hindurch von dieser Sache als derselben zu sprechen. Beim elektronischen Medium handelt es sich ebensowenig um eine homogene Substanz oder einen lokalisierbaren Körper, nicht einmal um das einfache Mittel der Übertragung, als vielmehr um ein Kontinuum der Transformation, welches sich weitgehend der Wahrnehmung entzieht. In gewisser Hinsicht ist deshalb der Computer für das datenförmig generierte Wissen, was das Buch für das mechanisch reproduzierte Wissen darstellt, – nämlich das bevorzugte Mittel seiner Verbreitung. Unzweifelhaft besteht also eine Wechselwirkung zwischen der Form des Wissens und der Form der Medien etwa analog dem Zusammenhang zwischen dem mechanischen Modell der Welt und der mechanischen Reproduktion des Wissens durch das gedruckte Wort einerseits und zwischen dem ‚informellen‘ Modell der Welt und der symbolischen ‚Information‘ des Wissens mit den Mitteln der Telematik andererseits.

Was liegt daher angesichts dieses eigentlich trivialen Sachverhalts näher, als Medientheorie vor allem als Erkenntnistheorie zu verstehen und als kritische Theorie noch dazu (sofern es eine andere überhaupt geben sollte), weil die Beschäftigung mit den Medien, wie zu zeigen sein wird, unweigerlich zu den Bedingungen von Erkenntnis führt.

Betrachten wir also Medientheorie als eine ‚Produktion‘ der Wissenschaft, deren ‚Produkt‘ der Medienbegriff ist, dann können mit Medien weder *alle* gemeint sein, noch *irgendein* beliebiges. ‚Alles‘ ist keine endliche und damit keine wissenschaftlich faßbare Größe. Denn es ist die Endlichkeit, welche nicht nur den Gegenstand der (positiven) Wissenschaft im engeren Sinn auszeichnet, deren Grundlage das Meßbare

bzw. die Meßbarkeit ist. Auch Hermeneutik, Phänomenologie oder Metaphysik finden letztlich ihr Maß im Diesseits – nämlich in der Schrift, welche, sei es als Buch, sei es als Aufsatz, in jedem Fall aber als manifeste Einheitsform des Diskurses so etwas wie die Technik der endlichen Kontextuierung darstellt, die das offene Wort in die geschlossene Form des Begriffs überführt.

Die Frage nach dem Gegenstand der Medientheorie beantwortet sich insofern von selbst: es ist das Medium als *λογος*, als zu beschreibende Form, wobei die Theorie die (Form der) Beschreibung ist. Daß diese Beziehung zwischen Medium und Theorie, zwischen Gegenstand und Beschreibung tautologisch – redundant im informationstheoretischen Sinn – ist, muß mich nicht weiter stören. Zum einen gehört die Redundanz zum Wesen der Theorie, die ja bestrebt ist – ob im Rahmen einer geschlossenen Versuchssituation oder bei der vollständigen Lektüre des Schrifttums – sämtliche Bedingungen zu erfassen, unter denen sie gilt. (In diesem Sinn dient beispielsweise das *mechanische* Medium der *mechanischen* Abbildung [Spiegelung] des *mechanischen* Wissens.) Eigentlich verhält sich die Theorie aber zu ihrem Gegenstand wie die Produktion zu ihrem Produkt, wodurch in der Theorie eine ‚Präzession‘ entsteht. Wie im Fall der sog. Turing-Maschine nimmt das Prinzip der Theorie den Gegenstand gleichsam vorweg: Die ideale Maschine enthält den Bauplan für alle möglichen Maschinen (einschließlich ihres eigenen).

Daß es nicht um irgendein beliebiges Medium geht, soll nicht zu dem Schluß verleiten, das Medium sei schon bestimmt. Noch habe ich mich nicht festgelegt. Bisher war weder von Film, noch von Fernsehen, weder von alten, noch von Neuen Medien die Rede. Zwar gehe ich regelmäßig ins Kino, lese täglich Zeitung, habe sogar *für* den Rundfunk und *über* Video geschrieben. Aber das sind zunächst lediglich Erfahrungen *mit* Medien, die nicht mehr liefern als ein Motiv für die Theorie. Kennen ist nicht Wissen, und am Anfang steht nicht der Autor, sondern der Leser, der durch die Schrift der Theorie zum Autor promoviert. Gewiß geht der Bildung eines Film- oder Theater- oder Musik-Begriffs der Besuch eines Schauspiels, Kinos oder Konzerts voraus. Daraus entsteht dann aber kein ‚Medienbegriff‘, sondern eben ein ‚Theater-, ‚Film-‘ oder ‚Musik‘-Begriff, eine Kette, die sich beliebig verlängern ließen. Wenn nun jedes dieser ‚Medien‘, welche mir auf Anhieb zu diesem Wort einfallen, letztlich schon von einer eigenen Theorie ‚diszipliniert‘ wird, welche Erfahrung begründet dann das Motiv für eine Medientheorie? Anders formuliert: Wenn jede der genannten Wissenschaften eine ‚Geschichte‘ einschließt, die ihr als chronologischer Leitstrahl dient, und wenn die Sprach-, Film-, Fernseh-, Theatergeschichte (*historia*) *cum grano salis* aus einer

Abfolge von (Film-, Fernseh-, Theater-) Geschichten (*storiae*) besteht, was wären dann die Geschichten (Erzählungen) der Mediengeschichte?

Im Zusammenhang mit Theorie und Geschichte fällt mir auf, daß man von den Medien immer im Plural spricht. In praktisch allen anderen Wissenschaften bezeichnet der Singular das Ganze. Wir sprechen von Film-, Theater-, Musik-, Kunst-, Sprachwissenschaft, von Film-, Theater-, usw. -geschichte. In der Medienwissenschaft steht das Medium in der *Mehrzahl*. Kann es sein, daß Film, Theater, Musik, usw., obwohl sie innerlich nach Genres, Techniken, Stilen, differenziert sind, nach außen einen Rahmen aufweisen, der den inneren Zusammenhang reflektiert, so wie etwa das Wasser, obwohl es sehr viele Bestandteile enthält und sich in Moleküle, Atome und Elementarteilchen zerfällt, die sich in nichts von den Elementarteilchen der Umgebung des Wassers unterscheiden, eine Substanz bildet? Schließlich sprechen von Film auch als von einer zwar dünnen, aber doch nach unten und oben begrenzten Schicht, vom Kino und vom Theater auch als von einem geschlossenen Raum, von der Musik als von einem in erster Linie akustischen Sinnesreiz. Was ist dagegen der Rahmen des Mediums, welches die künstlich-künstlerisch geschlossene Form, welches das Prinzip ihrer inneren Kohärenz und welches die natürliche Grenze, die ihr Widerpart bietet?

Um die Antwort vorwegzunehmen: Das Medium hat keinen Rahmen, wenn damit eine äußere Begrenzung gemeint ist. Nehmen wir drei physikalische Medien wie Wasser, Luft und Licht, so haben wir es mit drei bestimmten ‚Medien‘ zu tun: naiv gesprochen bildet das Wasser einen Körper, die Luft eine Substanz, das Licht eine Sphäre. Die Luft durchdringt das Wasser, insofern das Wasser zu einem beträchtlichen Teil aus Sauerstoff besteht, das Licht durchdringt beide. Zwar verhält sich das Licht in der Luft anders als im Wasser. Was sie unterdessen alle drei als *Medium* auszeichnet, ist nicht ihre besondere chemische oder physikalische Beschaffenheit, sondern ihre allgemeine Homogenität im Raum und ihre Kontinuität in der Zeit, ist also die Eigenschaftslosigkeit des ‚organlosen Körpers‘ (G.Deleuze/F.Guattari). Wenn wir daher wirklich von den Medien sprechen wollen, müssen wir uns von der Dinglichkeit ab- und ihren Bedingungen zuwenden; wir müssen von der Teilbarkeit des Gegenstands absehen und stattdessen die Mitteilbarkeit des Gegenstandslosen ins Auge fassen.

2. Das Medium der Theorie

Die Schrift ist das Medium der Theorie. In der Wissenschaft sind Arbeit und Schrift synonym.

Die bisherigen Überlegungen mögen nicht ohne Grund haarspalterisch daherkommen. Wovon auch immer nämlich die Arbeit der Theorie handeln mag, ob vom Film, vom Theater, von Licht, Sprache oder Schamanismus – sie verläuft zwangsläufig durch und über den schmalen Grat der Schrift, auf dem sich der Leser oder Zuschauer auf dem Weg zur Promotion, bei seinem Aufstieg zum Autor oder Kritiker bewegt.

Der Autor bringt dem Leser einen Gegenstand nahe, indem er sich selbst von ihm distanziert. Der Schrift kommt als Spur des Autors eine besondere Funktion zu: Sie ist das probate Mittel der diskursiven Differenzierung, ein Trennmittel, mit dem wir dasjenige, was *ist*, von dem scheiden, was *nicht* ist. Auf diese Weise handelt etwa die filmtheoretische Schrift vom Film – und nicht vom Fernsehen, nicht vom Theater, noch von irgendetwas anderem. Man darf das nicht so verstehen, daß dieses andere in ihr nicht vorkommen darf oder kann. In einer filmtheoretischen Abhandlung über das Theater zu schreiben heißt aber, loyal gegenüber der eigenen Kommunikationsgemeinschaft zu sein, im Rahmen der *Disziplin* und des *Fachs* den Standpunkt und die Einstellung des Films einzunehmen, das Theater gleichsam vor dem Hintergrund der Leinwand oder im Licht des Projektors, das heißt, im Kontext der kinematographischen Begrifflichkeit zu betrachten.

Unter allen ‚Medien‘ nimmt die Schrift der Theorie eine besondere Stellung ein. Sie ist, um bei den erwähnten Beispielen zu bleiben, weder Film, noch Theater. Ihr Verfasser versteht sich – zumindest für die Zeit der Autorschaft – weder als Filmautor, noch als Dramatiker. Doch während man zwar vom Film reden kann, ohne vom Theater reden zu müssen, läßt es sich kaum vermeiden, über die Schrift zu reden, die dem Film – wie dem Theater – in Form eines *Skripts* vorausgeht und die sich wie ein gemeinsames Band durch die verschiedenen Gattungen hindurchzieht. Ob Film, Theater, Musik, Malerei – für sie alle, für ihre Metaphoresen und transzendental-ästhetischen Ausdeutungen der Schrift im übertragenen, *poetischen* Sinn bildet die Schrift im engeren, *technischen* Sinn die neutrale Bezugsebene.

Mit der Schrift verfügt der Autor über das Nullmedium. Dabei bleibt sie als theoretisches Maß aller Dinge selbst ein Unding, welches sich hinter die Ebene der unmittelbaren Wahrnehmung zurückzieht, sich vor der Darstellung verbirgt, wie die

Kamera vor dem Film und dabei verstummt, wie die Stimme des Regisseurs. Diese Schrift, die alles andere als ‚einfach‘ ist, insofern sie sowohl die Autoren und die Leser untereinander als auch diese mit jenen in einer Kommunikationsgemeinschaft verbindet, bildet zugleich eine diskursive Trennschicht, die den Gegenstand der buchstäblich umschreibt. Auf diese Weise bildet einen Rahmen, der weder dem beschriebenen Gegenstand noch der beschreibenden Theorie eindeutig zuzuordnen ist.

Aus erkenntnistheoretischer Sicht erscheint die Schrift als eine aporetische Grenzfläche, der man den Unterschied zwischen Beschreibendem und Beschriebenem nicht unbedingt anmerkt, ähnlich einem Text auf einem Computerbildschirm, dem man ebensowenig ansieht, ob er eine codierte Anweisung darstellt oder deren Ausführung. Woraus in Umkehrung zu schließen wäre, daß es die Aufgabe von Film, Theater, usw. ist, die Redundanz der Schrift zu verhindern, sie vor der ‚Implosion‘ (Jean Baudrillard) zu bewahren, indem genau diese Differenz ästhetisch möglichst sinnfällig gemacht, die Schrift als Vor-Schrift des Skripts im Rahmen der dramaturgischen Umsetzung ästhetisch transzendiert wird. Im Verhältnis zur theoretischen Schrift im eigentlichen Sinn eines *terminus technicus* handelt es sich bei Film und Theater buchstäblich um eine poetische, das heißt, metaphorische oder allegorische Schrift im übertragenen Sinn. Je nach Medium oder Gattung nähern oder entfernen sich Schrift im engeren und Schrift im weiteren, übertragenen Sinn, Planeten gleich, wobei in der literarischen Schrift im engeren, *eigentlichen* Sinn Schrift und Vor-Schrift wie Vorder- und Rückseite zueinander zu liegen kommen, was Jacques Derrida zu der Bemerkung veranlaßt, die Schrift sage dem Leser, „wie zu lesen“ sei.

In der Realität bedeutet das, daß ich schon als Leser dazu gedrängt werde, mich für eine Seite, für einen bestimmten Weg, für eine Gattung, ein Fach, eine Disziplin, eine Technik, eine Methode zu entscheiden. Es steht mir zwar frei, *für* den Film zu schreiben oder *über* ihn. Ich kann wählen, ob ich *zum* Theater oder *im* Theater arbeite. Viel schwieriger ist es, beides miteinander zu verbinden. Natürlich ist es nicht ausgeschlossen, und Beispiele wie das Jean-Luc Godards zeigen, daß es durchaus möglich ist, Kritiker und Filmautor in Personalunion zu sein. Trotzdem ist dies eher die Ausnahme und der Reflex, das eine vom anderen zu trennen, kaum zu unterdrücken, wohingegen gerade in der Kunst die Belege ohne Zahl sind, daß, wer das Ziel erreichen will, gut daran tut, am eingeschlagenen Weg, an seinem Stil, seiner Technik, seinen Mitteln festzuhalten.

Was den Leser auf seinem Weg zur Autorschaft der Theorie betrifft, so führt der aporetische Charakter der Schrift zu durchaus gegenläufigen Zielsetzungen. Einerseits zur Loyalität gegenüber seiner Kommunikationsgemeinschaft verpflichtet – wie könnte ein Filmkritiker kein Freund des Films sein? –, schreibt man ihm andererseits vor, seinen eigenen Weg allein zu gehen, um eine möglichst bleibende Spur zu hinterlassen, die zum Gesamtbild seines Fachs beiträgt.

Dessenungeachtet stößt der Leser in der Schrift selbst auf Hinweise hinsichtlich der Grenzen des Fachs und der Form des Diskurses.

3. Von der Einheitsschrift zur Lesbarkeit der Medien

Die vorliegende Schrift ist keine empirische Arbeit. Ihr liegt nichtsdestoweniger eine praktische Erfahrung zugrunde, die weniger mit dem Inhalt als mit der Lesbarkeit der Schrift zu tun hat.

Betrachten wir die Schrift als Mittel der *theoretischen* Kontextuierung. Ausgehend von der Annahme, wonach die Bedeutung des Zeichens eine ‚Funktion‘ seines Zusammenhangs ist (F. de Saussure) erscheint die Schrift als derjenige Zusammenhang, aus dem sich die Bedeutung des Begriffs herauslesen oder ableiten läßt. Ein eindeutiger Begriff, z.B. ein Medienbegriff, setzt konsequenterweise einen ebenso eindeutigen Schriftbegriff voraus, ein möglichst geschlossenes System der Kontextuierung der Schrift selbst, welches traditionell durch die gedruckte Form, die mechanische Vervielfältigung der (alphabetischen) Schrift gegeben ist. Im Vergleich hierzu schreiben die neuen Medien der Information einerseits lediglich die alte Schrift mit neuen Mitteln fort. Sie reproduzieren sie in ähnlicher Form wie die Schreibmaschine oder der Rotationspresse. Im Unterschied hierzu befördern sie andererseits den erwähnten Paradigmenwechsel: Die elektronischen Medien der Information fügen dem bestehenden Raum der ‚mechanischen‘ Kontextuierung des typographischen Schrifttums eine oder mehrere Dimensionen hinzu, wodurch – gemäß der Arbitrarität der Zeichen – sowohl der Schrift, als auch dem Geschriebenen neue Bedeutungen zukommen.

Ein einfaches Beispiel aus der Filmtheorie macht dies deutlich: Bis zur Ablösung der Schreibmaschine durch den *Personal Computer* in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts gab es hinreichend technische, ökonomische, rechtliche, also genügend sachliche Gründe dafür, warum in den filmwissenschaftlichen Schriften zwar

jede Menge Textzitate angeführt wurden, hingegen kaum Bilder, schon gar keine Filmausschnitte zu sehen waren. Die Gründe waren so zwingend, der Verzicht auf die entsprechenden Beispiele trotz mancher Ausnahmen so weitgehend, daß es geradezu trivial war, sie überhaupt ins Spiel zu bringen. Ebenso gut hätte man darauf hinweisen können, daß die Schrift, das Buch, der Artikel, eine Voraussetzung für die Darstellung und Vermittlung filmtheoretischen Wissens sei.

Mit der Verbreitung des *PC*, der ja nur ein Symptom jenes Paradigmenwechsels von der Mechanik zur Information ist; allgemein gesprochen also mit der Digitalisierung und Telematisierung der Kommunikation, werden die Gründe gegenstandslos. Schon der Videorecorder, die Möglichkeit, eigene Filmarchive anzulegen und Filme und Filmsequenzen beliebig oft anzuschauen ist von unschätzbarem filmwissenschaftlichem Einfluß. Dabei ist der Film noch ein – reduzierter – Film und ein Text ein Text. Mit Hilfe des Schreibtisch-Rechners und den entsprechenden Programmen zur Text-, Bild- und Tonverarbeitung lassen sich Filme und Musikbeispiele in die Schrift einarbeiten, die – unter Umgehung der Druckstufe – elektronisch vervielfältigt bzw. über die telematischen Netzwerke verbreitet werden kann. Auf diese Weise verwischen sich nach und nach die Grenzen zwischen den Gattung auf der Ebene binärer Codes und elektromagnetischer Signale.

Wie schon die Schrift der Mechanik bilden die neuen Medien der Information eine Schnittstelle für die Synthese zwischen Erfahrung und Theorie. Damit kommen sie der Theorie regelrecht entgegen. Der Gebrauch von Zitaten aus Filmen oder Schauspielen dient ja keineswegs ausschließlich der Veranschaulichung der Theorie oder bloßen Steigerung des Unterhaltungswerts der Schrift. Er entspricht, was etwa den Film oder das Theater angeht, den Erfordernissen einer Wirklichkeit, in welcher diese sich auf die elektronischen Medien einstellen und auf sie auf den verschiedenen Ebenen der Produktion – bei der Motivwahl, beim Verfassen eines Skripts, bei der Inszenierung, bei der Kostenrechnung, bei der öffentlichen Bekanntmachung, usw. – zurückgreifen.

Insoweit es der Notwendigkeit der Begriffsschrift entspricht, sich selbst unempfänglich für die Botschaften zu zeigen, die sie selbst sendet, stellt der Übergang von der Schreibmaschine zum Textverarbeitungssystem, vom Zettelkasten zur Datenbank, oder vom Fernsprecher zum Internet, eine informelle Rekalibrierung des mechanischen Nullmediums dar.

Was die Form betrifft, hinkt die ästhetische Theorie der Praxis erheblich hinterher: Samuel Beckett, Jean-Luc Godard, Karajan... was das Ausprobieren und Einbeziehen

neuer Mittel in künstlerischer Absicht betrifft, zeigt sich die Praxis der Theorie weit voraus. Natürlich, mag man einwenden, das sei so, weil die Theorie in wissenschaftlicher Absicht formuliert wird. Andererseits zeigt sich, daß Poetik und Technik nicht nur auf einen gleichen Ursprung zurückgehen, sondern ebenso gleiche Ziele verfolgen: Rückblickend verwirklicht die Kunst durch ihre ästhetisch erweitertes Schriftverständnis den ‚kreuzungsfreien Diskurs‘ (Michel Serres), von dem die Theorie immer geträumt hat – und insofern auch nur träumen kann, weil sie es ist, die auf der Unterscheidung zwischen *poiesis* und *techne*, Kunst und Wissenschaft, die Kenntnis nur als Wissen und den Leser nur als Autor anerkennt.

Von der Warte der Schrift erscheinen Theorie und Kunst lediglich als zwei verschiedene Modi der Schrift, die sich zueinander verhalten wie Signal und Code, Redundanz und Information.

Ausgehend von der Schrift als Spur, welche den Weg des Lesers zum Autor markiert und von Autor zu Autor fortgeschrieben wird, zeichnet sich aus der übergeordneten Perspektive ein Zusammenhang zwischen dieser Spur und der Erkenntnis ab: die technologische Engführung der Schrift – von der Phonetisierung und Alphabetisierung über die Handschrift, die Inkunabeln und die Anfänge des Buchdrucks bishin zu den Aufschreibesystemen der Moderne und den Informationstechnologien der Gegenwart –; damit einhergehend die epistemologische Abstraktion der Erfahrung, die ausschnittshafte Betrachtung der Wirklichkeit, die zunehmende Dissoziation von Kennen und Wissen, bishin zur Formulierung einer ‚Begriffsschrift‘ (Frege), die sowohl das Mittel als auch den Gegenstand der Beschreibung in einer synthetischen Schnittstelle beider Ordnungen von Signifikant und Signifikat zusammenführt. Dies ist, wenn man so will, der Punkt oder das Stadium des Wissens als Datum und der Schrift als Information, die am Ende keinen Unterschied erkennen lassen zwischen dem Code des Programms oder Gesetz und dem Ergebnis ihrer Ausführung, denn das ideale Ergebnis der Anweisung ist die Wiederholung des Gesetzes.

Die vorliegende Arbeit handelt vom Aufstieg des Leser zum Autor und von der Bedeutung der Medien für diese Arbeit. Und sie handelt vom Rationalisierungsfortschritt der Aufschreibesysteme. Das ist die Dimension der

gesellschaftlichen Erfahrung. Schließlich handelt sie von der Bedeutung der Medien für die Erkenntnis. Das ist der theoretische Aspekt der Wissensdarstellung.

Jedes technische Schreibwerkzeug, ob einfache Schreibmaschine oder komplexes Aufzeichnungssystem, stellt im Verhältnis zum vorhergehenden Instrumentarium einen Rationalisierungsfortschritt dar. Das Maß für den Fortschritt, der durch die Anwendung des Wissens auf dessen Darstellung erzielt wird, ist die Schrift, die eine Art epistemologische Ideallinie bildet. Im Verhältnis zu dieser Linie, die Leser und Autor verbindet, stellt die tatsächliche Linie einen Umweg dar. Während der Leser sich alle Mühe gibt, sich gleichsam mit seinem Finger Zeile für Zeile, Text für Text an die Schrift zu halten, verwandelt dieser sich in das Schreibwerkzeug eines Autors zu, der die Brüche ungeschehen macht, Widersprüche auflöst, Unebenheiten ausgleicht, diskursive Verschlingungen durchsticht, auf die er im Verlauf der Arbeit zwischen den Zeilen, den Schriften, den Medien, den Modi der Erkenntnis zwangsläufig stößt und die ihn immer wieder aus der Spur zu werfen drohen.

Der Paradigmenwechsel von den ‚alten‘ zu den ‚Neuen Medien‘ ist vergleichbar mit der paradoxen Situation eines Reisenden, der feststellt, daß sich sein Ziel in dem Maß entfernt, wie er sich ihm zu nähern versucht, was, nachdem ihn die kürzeste Verbindung offenbar nicht ans Ziel bringt, ihn dazu veranlaßt, es mit der schnellsten zu versuchen. Ähnlich verhält es sich mit der Schrift. Nachdem der von der ‚Universität‘ erhobene Anspruch, die Wirklichkeit in all ihren Aspekten zu erklären sich selbst als unrealistisch herausgestellt hat, geht es jetzt, das heißt, seit Ende des 19. Jahrhunderts, lediglich noch darum, diese zu beschreiben. Weil auch dieser Auftrag zu einer exponentiellen Ausdifferenzierung der Wissensproduktion geführt hat, stellt sich die Frage nach den geeigneten Mitteln, um die Flut an wissenschaftlichem ‚Halbzeug‘ beschleunigt zu verarbeiten.

Gemäß der Vorschrift der Promotionsordnung beginnt diese medientheoretische Arbeit *als Schrift*, an deren Anfang normalerweise eine Annahme steht, mit einer begründeten Schlußfolgerung als deren Gegenpol. Diese Schrift, deren medientheoretisches Ziel es nach dem eben Gesagten eigentlich sein sollte, ihren Gegenstand zu beschreiben, sieht sich in eine Situation gestellt, in der ihr der Gegenstand buchstäblich unter den Händen weggleitet.

Die literarische Schrift gleicht einem Lichtstrahl, der im Durchgang durch verschiedene Substanzen gebrochen wird. Der Autors bewegt sich innerhalb eines Mediums. Er verfolgt die Spur zwischen zwei Übergängen und übersetzt die

Bedeutungsfülle der ästhetischen Schrift in den ‚Erkenntnismodus‘ (Herbert McLuhan) der eindeutigen Begriffsschrift. Im Zug einer allgemeinen ‚Recodierung des Wissens‘ (Vilém Flusser) gerät die bisherige Arbeit in Gefahr, gegenstandslos zu werden. Die Recodierung beruht auf der Annahme eines einheitlichen Code. Theater, Film, Fernsehen – im Licht des elektronischen Dispositivs sind dies nur Spielarten, die auf ein gemeinsames Prinzip zurückgehen, auf ein technisches Verfahren, welches es erlaubt, Schrift, Bild, Ton nach Belieben aufeinander zu beziehen, zu mischen und sogar ineinander zu verwandeln.

Wie erwähnt, zeichnete sich diese Ästhetik des Amorphen in der Kunst unter der Überschrift des Gesamtkunstwerks und der ‚Grenzüberschreitung‘ schon längst ab. Nun scheint es, als würde diese Entwicklung auch auf die Theorie übergreifen. Tatsächlich hat sie auch getan. Genau genommen geschah dies sogar zur gleichen Zeit, wie in der Kunst: die Quantenphysik konstatiert die Wechselwirkung zwischen Beobachter und Beobachtetem, eine Einsicht, die von der Ethnologie geteilt wird; die Sprachwissenschaft erkennt die Kontextabhängigkeit der Bedeutung; die Übertragung stellt einen zentralen Topos der Psychoanalyse dar.

Eigentlich war es also nur eine Frage der Zeit, bis das Wissen um die Interdependenz zwischen Subjekt und Objekt auf die Darstellung des Wissens zurückschlägt. Die Bemerkung eines Experimentalphysikers, man könne die neuen quantenphysikalischen Erfahrungen nur in der alten Sprache beschreiben, ist eine Schutzbehauptung: Die alte Sprache ist eine andere, sobald sie man sie dazu benutzt, um die neue Erfahrung auszudrücken: Ein Teilchen ist im subatomaren Mikrokosmos der Schwellen und Gradienten nur ein Zustand als Folge eines Ereignisses, ein metaphorisches Teilchen, so wie eine ‚Fußnote‘ in einem elektronischen Dokument nur eine Fußnote im übertragenen Sinn ist. Die neue ‚digitale‘ Sprache entsteht aus dem Wissen heraus, das sich seine Sprache, seine Schrift, seine Medien selber schafft.

Lange Zeit war es möglich, diese Entwicklung von der Schrift zur ‚Schrift‘ aufzuhalten. Fast naturgemäß am Beharrlichsten dort, wo Schrift das Wissen ganz unmittelbar verkörpert wird – in den Literatur- und Geisteswissenschaften –; und dort wiederum durch diejenigen, deren Abhängigkeit von der Schrift am größten ist – den Schriftgelehrten-Autoren.

Schon zu Beginn dieser Arbeit ist absehbar, daß die Entwicklung fort vom ‚Papier‘ als wissenschaftlicher Standardprojektion hin zum elektronischen Display geht. Praktisch im Verlauf dieser Arbeit verschwinden die Zettelkästen aus den Katalogsälen

und werden durch Rechnerstationen ersetzt; die Titel der Bestände werden in die Datenbanken übertragen; die Bibliotheken werden vernetzt; wissenschaftliche Schriften werden in papierloser Form publiziert und können vom Schreibtisch des Autors abgerufen und gelesen werden. Am Ende wird es möglich sein, auch diese Schrift als elektronisches Dokument in einer Datenbank oder auf einem digitalen Speichermedium zu veröffentlichen.

Die vorliegende Arbeit ist als Versuch zu verstehen, an diesem Wandel, der viel weitreichender und tiefgreifender ist, praktisch teilzuhaben, um ihn gleichzeitig theoretisch zu begleiten. Dieses Vorhaben birgt ein gewisses Risiko. Nicht umsonst nimmt die Geschichte in den verschiedenen Wissenschaften, wie oben bereits erwähnt, einen zentralen Platz ein. Die historische Abschließbarkeit scheint eine wichtige Voraussetzung für die Beschreibung des Gegenstands im Rahmen einer Theorie. Die Schrift soll Ereignisse und Prozesse protokollieren, nicht sich darin verwickeln lassen.

Diese Schrift hingegen nimmt – nach schweifender Suche in Sozialwissenschaften und in Philosophie – ihren Ausgang in der Germanistik, um – nach Durchquerung eines Zeitraums von zehn Jahren – im Fach *Theater Film Medien* zu enden. Sie ist, wenn man so will, das Protokoll ihrer eigenen Metamorphose.

4. Sedimente einer futuristischen Medienlandschaft

Die Arbeit gliedert sich in drei Abschnitte, die drei Denkmodellen des Mediums entsprechen: Mythos, Mechanik und Information.

Man ist geneigt, diese drei Paradigmata historisch zu deuten als Stadien einer Mediengeschichte: Vor-Schrift, Schrift und Post-Skriptum. Mehr noch scheint es umgekehrt fast unmöglich dies nicht zu tun. Wir sind gewohnt, wenn nicht gar gezwungen, Dinge und Ereignisse geradezu reflexhaft nach ihrem räumlichen und zeitlichen Neben- und Nacheinander zu registrieren, und die Schrift ist diese Registratur.

Die verschiedenen Medien historisch zu ordnen heißt, sie als Produkt, in ihrer Abhängigkeit von Zeit und Raum zu verstehen. Hier gilt es dagegen, der Frage nachzugehen, inwieweit nicht umgekehrt Medien Zeit und Raum vermitteln, die an

sich bedeutungslos sind und ihre Bedeutung erst in dem Zusammenhang erlangen, indem man sie – als Körper oder Ereignis – stellt. Zeit und Raum, so wird man einwenden, hat es immer und überall gegeben, wird es immer und überall geben. Wissenschaftlich verstanden macht dieses Immer und Überall aber nur dann Sinn, wenn es sich auf einen geschlossenen, ganz und gar diesseitigen Zusammenhang bezieht, so wie das Universum der Mechanik ein endlicher Kosmos ist, der aus einem zeit-räumlichen Nullpunkt heraus entsteht.

Insofern der Mythologie auf dasjenige zielt, was darüberhinaus existiert, bleibt der Mythos als ihr Gegenstand ebenso gegenwärtig – als Jenseits dessen, wovon wir uns keinen Begriff machen. Infolgedessen bedeutet das Erscheinen eines ‚neuen‘ Mediums auch keineswegs das Verschwinden des alten, sondern das Betrachten des alten in einem neuen Licht.

Insofern sich der Autor dieser Arbeit auf dem Boden der Schrift bewegt, bewegt er sich auf schwankendem Boden. das Ziel der Arbeit mit Blick auf die Information als eine Art futuristisches Jenseits Der Begriff der Schrift erscheint ihm zweifelhaft,

Dabei geht es jedoch nicht um die Einengung und Festlegung der Schrift auf eine bestimmte Lesart als vielmehr um ihre Öffnung, über die vielen Lesarten hin zu den verschiedenen Schreibarten oder ‚Graphismen‘, mit dem Blick auf jene ‚Bedeutungsfülle‘, als die Carl-Friedrich von Weizsäcker die Information kennzeichnet. Wenn dies im Rahmen einer Medientheorie geschieht, so aus dem Grund, weil sich das alte Medium der Schrift vor dem Hintergrund der Neuen, in Abwandlung eines Adorno-Worts, als ‚Spezialfall der Geschichte‘ herausstellt – wobei man Adornos Adjektiv des ‚verbrauchten‘ getrost fortlassen kann, denn sowenig in der Musik die Harmonie von der Dissonanz verdrängt wurde, so wenig werden die alten Medien durch die neuen obsolet. Um so mehr trifft der ‚Spezialfall der Geschichte‘: Im *post-histoire* erweist sich die mechanische Schrift als Mittel der iterierenden Wiedererzählung als eine von vielen möglichen.

Theoretische Verpflichtungen bestehen gegenüber denjenigen Autoren – Jacques Derrida, Roland Barthes, Umberto Eco –, die den grundsätzlich aporetischen Charakter der Schrift und den metaphysischen Sinn des Geschriebenen erkannt – oder besser eingestanden haben. Denn daß die Schrift sich selbst sozusagen ihr eigener blinder Fleck ist, daß ihre Lesbarkeit an ihre Unsichtbarkeit geknüpft ist, ist keine Frage der Erkenntnis, als vielmehr eine der Einsicht. Gleichermäßen zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang all jene, die versucht haben, Licht in die Beziehung

zwischen Schrift und Wissen zu bringen – Gottlieb Frege etwa und Michel Serres. Ausgesprochener Dank gebührt Professor Hans-Thies Lehmann, der Autor und Schrift den Spielraum über all die Jahre offengehalten und, zusammen mit Professor Burkhard Lindner, wohlwollend gelesen hat.

Vieles ist in diese Arbeit eingeflossen, was nicht ausdrücklich herausgehoben oder erwähnt wurde. Ohnehin gehört es zu den Verblendungen des Autors zu glauben, er könne irgendeinen Satz aufschreiben, der nicht schon irgendwo anders formuliert worden wäre. Wäre ich nicht zu faul gewesen zu suchen, hätte ich vermutlich die ganze Schrift ohne einen einzigen eigenen Satz aus Zitaten zusammengetragen. So war es am Ende die Bequemlichkeit, die die meiste Arbeit gemacht hat.

0/1

DER GEIST DES MEDIUMS

GESPROCHENES UND GESCHRIEBENES WORT

1.1 "...der Tod der unvergleichlichen Königin..."¹

Das Medium an der Schattengrenze von Glauben und Wissen

[Sprecher:] *"Die ehemalige Prinzessin von Wales, Lady Diana Spencer, kam letzte Nacht in Paris bei einem Verkehrsunfall ums Leben. Sie befand sich in Begleitung von Dodi al-Fayed, dem Sohn des ägyptischen Multimillionärs und Besitzers des Londoner Kaufhauses Harrod's, dem auch das Hotel Ritz gehört, [...] Nach ersten Zeugenaussagen wurde das Auto mit Lady Diana [...] das Opfer einer Verfolgungsjagd durch Sensationsfotografen, die vor dem Hotel Stellung bezogen hatten."*

... Mythen beginnen so unvermutet, wie das Leben oft endet. Der Übergang zwischen der Nachricht und dem Märchen ist nicht nur fließend, er ist sogar schon in der Metaphorik der Nachricht angelegt – als Leben im übertragenen Sinn.

Der Mythos ist der Astralleib der Vernunft, ihre Lichtgestalt, die in ihrer Unaufklärbarkeit ebenso prinzipiell ist wie die Wahrheit; geradezu eine Wahrheit eigenen Rechts und insofern auf einer übergeordneten Ebene so wirklich oder unwirklich wie diese.

Die Nachricht bildet den inneren Ring des Mythos, der den Schauplatz wie eine Polizeiabsperrung vor unbefugtem Betreten schützt, ihn wie ein Original umrahmt, das von den Konservatoren der Spurensicherung dokumentiert wird; zur weiteren Auslegung durch die Nachwelt. Die Rundfunk-Nachricht protokolliert Ereignisse von öffentlicher Bedeutung; sie erklärt sie nicht. Aus ihr spricht Wirklichkeit gewissermaßen für sich selbst, aber sie *spricht*.

Michel Serres unterscheidet drei Kommunikationsmodelle: Das erste nennt er nach Leibniz. Wie nämlich Leibniz schreibt, zeigt das "System der prästabilierten Harmonie [...], daß es einfache unausgedehnte Substanzen geben muß, die in der ganzen Natur verbreitet sind, daß die einzelnen Substanzen von allen anderen, nur nicht von Gott, unabhängig subsistieren und daß sie niemals ganz von organisierten

¹ Gottfried Wilhelm Leibniz, Die Theodizee, S.20

Körpern getrennt sind“². Deren Beziehungen untereinander gleichen polierten Billardkugeln, die aufeinanderprallen und sich gegenseitig spiegeln. Der Mensch, der „alle seine Bestrebungen auf das Gemeinwohl“ richtet, kann gewiß sein, daß dieses „mit dem Ruhme Gottes identisch“ ist³. Ohne Gott wären die Individuen wie Kürassiere in ihrem Panzer ein Spielball „logischer, metaphysischer oder geometrischer“ Notwendigkeiten. Unsichtbare Kräfte bestimmen den Lauf der Ereignisse. In Ermangelung eines Begriffs bezeichnete man sie als Mysterium⁴. Wenn die Monaden hören und sprechen, verständigen sie sich nicht direkt mit anderen Monaden, sondern über ein Drittes, das Gott genannt wird. Dieses Mysterium einer Frömmigkeit, für welche die Alten keine vernünftige Erklärung hatten, so daß sie ihnen – wie man an den Ikonen des Mittelalters sehen kann – äußerlich blieb, gilt es für Leibniz aufzuklären.

Indessen ist das Motiv der Theodizee nicht die Abrechnung mit dem Glauben als vielmehr die „Übereinstimmung des Glaubens mit der Vernunft“. Das mag erklären, warum die christliche Theologie, anders als die Alchemie und die Astrologie, immer noch in den Vorlesungsverzeichnissen geführt wird, wenngleich sie (wie die Kunst) nur am akademischen Katzentisch sitzt (wo ihr zunehmend die kritizistischen Geisteswissenschaften Gesellschaft leisten). Die ‚Übereinstimmung‘ bezeichnet Leibniz’ Willen zur sowohl historischen als auch sozialen Kontinuität. Sie ist keineswegs ein Zugeständnis an ein religiöses Dogma. Sie zeugt vielmehr von dem Willen und der Notwendigkeit, das Christentum von den Dogmen zu befreien.

Das Christentum ist für Leibniz so wichtig, weil er sich darauf als ein Fundament jener gemeinschaftlichen Zivilisationsanstrengung stützen kann, die hervorzuheben ihm umso notwendiger erscheint, als das christliche Europa im Siebzehnten Jahrhundert heillos zerstritten ist. In der Bildwelt der Renaissance und des Barock zeichnet sich eine neue Ordnung ab, die gegenüber der Ikonographie des Mittelalters Beweglichkeit der Figuren, Selbständigkeit der Charaktere und visuelle Durchlässigkeit aufweist. Obschon man in der Malerei des Sechzehnten und Siebzehnten Jahrhunderts den Figuren der mittelalterlichen Ikonen begegnet, wirken sie nunmehr befreit vom ‚blinden Glauben‘. Sie nehmen Züge wirklicher Personen an und ordnen sich in die Darstellungen der Zeitgeschichte ein.

² G.W. Leibniz, a.a.O., S.41

³ G.W. Leibniz, a.a.O., S.4

⁴ „Die Mysterien lassen sich soweit ‘erklären’, wie man an sie glauben muß, aber man kann sie nicht ‘begreifen’ und es verständlich machen, wie sie geschehen.“ G.W. Leibniz, a.a.O., S.36ff.

Was für den Betrachter eines Bildes klar zu sein scheint – daß etwa der Maler Rembrandt so, wie er sich selbst portraitiert hat, tatsächlich gelebt hat, während Judas nur eine von ihm dargestellte Figur der christlichen Mythologie ist, ist auf der Ebene des Bildes nicht so klar geschieden. Wir können mit an absoluter Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, daß Rembrandt gelebt hat; wir können indessen nicht mit dergleichen Sicherheit das Gegenteil von Judas behaupten. Wie wir Judas nur aus Überlieferungen kennen, so können wir nur glauben, daß Rembrandt gelebt hat und müssen den Überlieferungen vertrauen.

In einem Aufsatz über die *Langage métaphorique et représentation symbolique dans le prophétisme biblique et son milieu ambiant* zitiert Jean-George Heintz nach einem Artikel der Zeitschrift *Esprit* [septembre 1982, p.44] William Blake mit den Worten "Die Bibel bildet in all ihren Zuständen [états] [...] das große Regelwerk der Kunst", und Heintz fügt hinzu, sie ist "zugleich Quelle und Netzwerk, welches die Metaphern und die Symbole strukturiert, die zum großen – vielleicht zum größten? – Teil für unsere westliche Kultur grundlegend sind."⁵ Wenn man sagt, die Wahrheit der Bibel ist die Liebe, dann ist gemeint: Man soll einander vertrauen – wie man Gott vertraut, braucht nicht alles zu wissen und wird trotzdem an der Wahrheit teilhaben, so wie ein Kind, das eine Wippe benutzt, der Naturgesetze teilhaftig wird, ohne von der Schwerkraft und den Hebelgesetzen gehört zu haben. Das ist neben der historischen die soziale Dimension: Niemand weiß 'alles'⁶, schon gar nicht wissen alle alles. Selbst in der aufgeklärten Gesellschaft ist Glaube deshalb mehr als der Aberglaube der Unverbesserlichen. Aberglaube ist blinder Glaube. Mit Hilfe der Vernunft wird aus blindem Glauben gerechtfertigter Glaube. Deshalb dient die Vernunft dem Glauben.

Vertrauen ist die Einstellung, die man vernünftigerweise gegenüber den Dingen an den Tag legt, über welche man keine Gewißheit erlangt. Absolut notwendig sind die Beziehungen, die Leibniz die 'geometrischen' nennt. Allen anderen Gewißheiten ist in einem mehr oder weniger großen Maß Wahrscheinlichkeit beigemischt. Wahrscheinlichkeit verlangt Vertrauen, das wiederum einen vernünftigen Kern besitzt. In diesem Sinn zitiert Leibniz wohlwollend Celsus' Einwand gegen die Christen: "Wenn

⁵ Jean-Georges Heintz, *Langage métaphorique et représentation symbolique*, p.56

⁶ Leibniz beruft sich auf Origines wenn er schreibt: "Die Vernunft ist weit entfernt davon, zum Christentum in Gegensatz zu stehen, sie bildet vielmehr die Grundlage dieser Religion und bekehrt alle zu ihm, die fähig sind, in eine Untersuchung einzutreten. Aber da die nur wenige können, so genügt für die Allgemeinheit die Gottesgabe eines zum Guten führenden reinen Glaubens." G.W. Leibniz, a.a.O., S.68

sie sich für gewöhnlich hinter ihr: 'Nicht prüfen, sondern glauben' verschanzen, dann müssen sie mir wenigstens sagen, welches denn die Dinge sind, an die ich glauben soll."⁷

Was bei Michel Serres unter dem 'Leibniz'schen Kommunikationsmodell' firmiert, gleicht McLuhans allgemeiner Methode, "um eine Art von Wissen in einen anderen Modus zu übertragen"⁸. Nichts anderes macht der Wissenschaftler, der beispielsweise seine Wahrnehmungen aufschreibt.

Diese Schrift enthält ein Zeichen des Vertrauens, denn indem ich meine Wahrnehmungen aufzeichne, vertraue ich mich der Schrift an. Ich erwarte, daß das, was ich niederschreibe, verstanden wird, das heißt: *in meinem Sinn* verstanden wird. Ist diese Erwartung begründet? Wodurch? Und warum ist sie ausgerechnet mit der Schrift verbunden? Wäre es nicht sicherer, wenn ich mich mündlich mitteilte, ein Bild malte oder mich sonstwie körpersprachlich ausdrückte? Liegt der Grund, warum ich schreibe, im Vertrauen in die Schrift begründet oder in einer anderen Eigenschaft der Schrift, wie z.B. die Beständigkeit, die mich umgekehrt sogar veranlaßt, das Risiko des Mißverständnisses in Kauf zu nehmen? – Wenn ich etwas aufschreibe, dann weil ich annehme, daß die schriftliche Botschaft ihre Bestimmung unverfälscht erreicht – und zwar nicht nur ‚hier und jetzt‘, sondern gegebenenfalls noch demnächst und an einem anderen Ort. Am liebsten sogar immer und überall. Daß sie dies überhaupt tut, davon kann ich ausgehen, weil ich nicht nur ‚Sender‘ gegenwärtiger Botschaften an entfernte Empfänger bin, sondern auch umgekehrt Empfänger überlieferter Sendungen aus der Ferne. Daß es sich um dieselbe Botschaft handelt, davon kann ich nur ausgehen, wenn ich Sender derselben Botschaft bin.

Ein Wissenschaftler, welcher der Schrift blind vertraut, weil er sich keine Rechenschaft über das Verhältnis zwischen dem, was er sagt und dem, wie er es mitteilt, ablegt, fällt hinter den aufgeklärten Christen (Juden oder Moslem) zurück. Die Bedeutung der Heiligen Schrift beruht nicht darauf, daß alle dasselbe verstehen, sondern daß alle mit Verständnis rechnen können. Während ersteres nur auf Gott oder die Monade zutrifft, die sich als einzige selbst verstehen, gilt, letzteres für alle in dem Sinn, daß ein jeder und ein jedes sich, ungeachtet ihrer verschiedenen 'Sprachen', miteinander verständigen können. Die Heilige Schrift wird zum Prüfstein für die Belastbarkeit und Dehnbarkeit des Sinns. Der 'blinde Gläubige' verlangt, daß

⁷ G.W. Leibniz, a.a.O., S.70

⁸ Herbert Marshall McLuhan, Die magischen Kanäle, S.67

die Heilige Schrift *von allen* verstanden wird. Dem 'aufgeklärten Gläubigen' ist sie das Mittel, daß *sich alle* verstehen. Dadurch, daß die Bibel die Gläubigen 'anweist wie zu lesen sei' (Derrida), wird sie dem Künstler Vorbild, dem Wissenschaftler Vorschrift, verbindliche Anleitung, wie die Botschaft nicht nur von einigen Auserwählten, sondern von allen verstanden wird⁹. Im Umkehrschluß: wer Gott versteht, darf sich zur Gemeinschaft der Christen, sogar der Menschen überhaupt, zählen; zweitens: sämtliche Grenzen, die sich auf diese Weise überwinden lassen, können nur unwesentliche Grenzen sein.

"Statistische Untersuchungen zeigen, daß sich die Menge wissenschaftlicher Publikationen alle 10 bis 16 Jahre (abhängig von der Dynamik der einzelnen Disziplinen) verdoppelt. Dieser Trend hält seit 100 Jahren an und scheint ungebrochen."¹⁰ Die Bewältigung dieses Wissens zum Wohl der Gemeinschaft verlangt nicht nur jede Menge Vertrauen *und* effizientere Kommunikationsmittel, sondern eine Menge Vertrauen *in* die Medien, die das Vertrauen auf eine rationale Grundlage – nämlich auf den in der Technik sich manifestierenden Verstand – stellen sollen.

Aus der Sicht der Aufklärung ist Gott ein alter Name für den Drang des Forschers zur Wahrheit, ein ewiges Licht in seinem Innern, das wie ein Fixstern Orientierung bietet und dessen der Wissenschaftler um so nötiger bedarf, als die Suche nie geradewegs

⁹ Regum mysteria celare fortasse satius est, at Christus sua mysteria quam maxima cupit evulgari. Optarim, ut omnes mulierculae legant evangelium, legant Paulinas epistolas. Atque utinam haec in omnes omnium linguas essent transfusa, ut non solum a Scotis et Hibernis, sed a Turcis quoque et Saracenis legi cognoscique possint. [...] Utinam ad stivam aliquid decantet agricola, hinc nonnihil ad radios suos modulator text, huiusmodi fabulis itineris taedium lenet viator. [Es mag angehen, daß Könige ihre Geheimnisse verheimlichen, aber Christus will mit Nachdruck, daß seine Geheimnisse unter das Volk gebracht werden. Ich würde wünschen, daß alle Weiblein das Evangelium lesen. Wären doch diese in die Sprache aller Völker übertragen, damit sie nicht nur von den Schotten und Iberern, sondern auch von den Türken und Sarazenen gelesen und verstanden werden könnten. [...] Wenn doch der Bauer mit der Hand am Pflug etwas davon vor sich hin sänge, der Weber etwas davon mit seinem Schiffchen im Takt vor sich hin summt und der Wanderer mit Erzählungen dieser Art seinen Weg verkürzt.] Erasmus von Rotterdam, In Novum Testamentum Praefationes, S.15; Lezlie Cowley Allison arbeitet als Mitglied der Wycliffe Bible Translators, "a protestant organization based in Huntington Beach, CA, that produces more missionary linguistics than any other group", die nach eigenen Aussagen "largest army of field linguists in the world equipped with state-of-the-art linguistic software running on battery of solar powered laptops." Der Bericht des Scientific American besagt: "These linguists are now translating the New Testament and parts of the Old Testament into some 1200 languages around the world. 'After ten years,' Allison says, 'I know, I'll be able to say that I've analyzed a grammar and begun to help a group of people understand that God speaks directly to them.'" Lowell Weiss, Speaking in Tongues, p.36

¹⁰ Martin Grötschel/Joachim Lügger, Neue Produkte für die digitale Bibliothek, o.S.

zum Grund führt. Wie Menelaos in der Odyssee spricht: "Fürwahr viel Leiden und Irrfahrt / Litt ich".

Gott heißt, was mit allen spricht und alle hört; nicht die deutliche Stimme des Nachrichtensprechers aus den Lautsprechern des digitalen UKW-Empfängers, sondern das Rauschen "gefiederter Worte"¹¹, die durch die Abschirmungen zu uns herüberdringen wie die Stimmen von Phantomen¹². Gott ist das Ganze. "Das Ganze macht Lärm, ist Lärm."¹³

¹¹ Homer, Odyssee, V.75

¹² Der Japanologe und Ethnologe Klaus-Peter Köpping schreibt über das "Verhalten Frau Kitamuras [Sayo Kitamura *1900, Gründerin des (japanischen) Odoru Shukyo ('Tanzende Religion')] während ihrer Predigten": "Während Frau Kitamura zu ihren Anhängern über Probleme des täglichen Lebens predigt, unterbricht sie in Intervallen die Ansprache mit den Refrain-Silben Na-myo-ho-rengo-kyo, die dann von den Gläubigen aufgenommen werden, die auf den Knien sitzen mehrere Minuten weitersingen, dabei die flach gefalteten Hände von der Kopfspitze bis vor sich auf den Boden bewegen und den Ton in Baßtiefe summend halten [...] Während so ein konstantes Summen den Raum erfüllt, setzt Frau Kitamura die Predigt fort. In unkontrollierten Intervallen jedoch bricht sie plötzlich inmitten ihrer Rede ab und fällt vom Stuhl. ["We are interrupting our programme for the following message..."] Nach wenigen Minuten kommt sie wieder zu sich und fährt im Satz fort. Nach ihren eigenen Worten ist sie während dieser hysterisch-epileptischen Fallsucht-Anfälle in direktem Kontakt mit der Gottheit, die dann in ihr spricht. Gleichzeitig ist aber alles, was sie sagt eine Botschaft der Gottheit, sie selbst also nur deren Sprachrohr." Klaus-Peter Köpping: Schamanismus und Massenekstase. Besessenheitskulte im modernen Japan und im antiken Griechenland, S.85. Der Schamane ist historisch gesehen eine frühe Form des 'analogen' Mediums. Daß, wie Cynthia Goodman bemerkt, "Analog systems are difficult to program, and because the wave form patterns are prone to interruption by noise and drifting, it is virtually impossible to replicate a set of conditions." (Cynthia Goodman: Digital Visions, p.19) erklärt das Interesse der Wissenschaft an der Entwicklung der Medien, denn, in Heideggers Worten: "So exakt wir nun im einzelnen die Beziehung zwischen Geräusch, Laut, Wort, Bedeutung, Denken, Vorstellen verfolgen und erklären, um so wissenschaftlicher wird die Erklärung dessen, was dann allgemein die Übereinstimmung des Denkens mit dem Gegenstand genannt wird." (Martin Heidegger, Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz, S.157)

¹³ Michel Serres, Der Parasit, S.186

Das Ganze ist das Jenseits, der 'organlose Körper' (Deleuze/ Guattari) ohne feste Grenzen, ohne festen Ort, "von dem aus jemand verstehen oder übersetzen oder sehen könnte"¹⁴, von Bedeutung aufgeladen, die sich in Geistesblitzen entlädt, sobald die geflügelten Worte sich nähern, bevor sie einander durchdringen, ineinander aufgehen und neuen Sinn bilden.

Das Ganze ist der Schrecken des Wissenschaftlers, der das, was er hört, von dem unterscheidet, was er versteht – wie der Anatom, der die Schnittstellen der Organe zu einem Körper verbindet, wie der Architekt die Eckpunkte der Zitadelle: eine uneinnehmbare Festung, deren Bewohner zu ewigen Gefangenen ihrer eigenen unverrückbaren Wahrheit werden, empfänglich für alle möglichen heimlichen Versprechungen und Trugbilder von Freiheit in einer anderen Welt.

¹⁴ Michel Serres, a.a.O., S.187

1.2 Zeichen des Zeitgeists

Bruno Snell bezeichnet es als "eine der merkwürdigsten und geheimnisvollsten Tatsachen in der geistigen Geschichte der Welt, daß um das Jahr 500 v.Chr. in drei verschiedenen, weit voneinander abliegenden Ländern unabhängig voneinander zum erstenmal Denker auftreten, die wir mit dem griechischen Wort Philosophen nennen, in Griechenland, in Indien und in China."¹⁵ Wo die Beziehung derart im Verborgenen wirkt, sprechen wir von einem Geist. Dieser metaphysische Geist ist Über=All: Diesseits & Jenseits. Um ihn in die Pflicht zu nehmen, ist er in die Schranken zu weisen. Wie einem Flaschengeist setzt man ihm klare Grenzen, indem man das All mathematisch-physikalisch definiert. Hat man erst einen allgemeinen Begriff vom Raum, verkleinert man den Raum bis auf einen Punkt. Weiß man dann immer noch nicht, was der Geist ist, so wenigstens, wo er ist, weil er nämlich darin sein muß. So transportieren wir den Geist und verfolgen seine Spur, indem wir den Körper transportieren und verfolgen, der wie ein Gefäß, wie der Rahmen eines Kunstwerks den Geist umgibt. Denkt man sich Gefäß einen Kopf und als Rahmen ein Wort, dann geht der Geist von 'Mund zu Mund'. Das ist der Beginn des philosophischen Diskurses.

Um genau zu sein – und das heißt, um im Geist der Wissenschaft zu sprechen: Das Wort geht von Mund zu Ohr und von Ohr zu Mund. Wird es aufgeschrieben, nimmt es den Weg vom Ohr des Hörers zur Hand des Schreibers und wechselt damit in das 'System Auge-Hand' (Leroi-Gourhan). In jedem System nimmt die Botschaft mindestens zwei Wege: einer führt (von mir aus gesehen) 'außen' herum; das ist der Weg von meinem Mund zu Ihrem Ohr, von meiner Hand zu Ihrem Auge. Der andere führt 'innen' entlang: von meinem Ohr zu meinem Mund, von meinem Auge zu meiner Hand. Es gibt also in der Kommunikation etwas, das dem Schema von Tag und Nacht entspricht. Derjenige, der sprechend und schreibend Anschluß an die Gemeinschaft sucht, zeigt ein Janusgesicht: Er ist einerseits Sprecher, andererseits Hörer; er ist als Autor & Leser eine gesplante Persönlichkeit. Um nicht mißverstanden zu werden, hält er tunlichst beide Rollen auseinander und muß zugleich beide Rollen beherrschen, um an der Kommunikation teilnehmen zu können. Das ist die klassische Disposition für Gott und Geist.

¹⁵ Bruno Snell, Die Entdeckung des Geistes, S.275

“Der Gott offenbart sich in einem Akt ganz,” schreibt Snell, “während der Geist sich jeweils nur begrenzt, nur durch den Menschen, nur durch dessen persönliche Art kundtut.”¹⁶ Das Erkennen größerer Zusammenhänge verlangt, die Wahrnehmung zu weiten, ohne den Überblick zu verlieren. Aus dem griechischen Philosophen spricht dieser Geist. Was ihn ausmacht, ist ja nicht seine griechische Staatsbürgerschaft, seine griechische Abstammung, sondern seine Sprache, seine Schrift, seine Art sich auszudrücken.

Die griechischen Philosophen bilden eine Gemeinschaft von ‘Poeten’ in der Mitte der Welt, die sie beschreiben. Wenn Poetik im Fall des altgriechischen Medium (*ποιεω*) soviel bedeutet wie: ‘für sich selbst bauen’, dann liegt die Frage nahe, mit welchen Bauelementen und nach welchem Plan gebaut wird.

Das hellenische Weltbild entsteht in einem Akt ästhetischer Transzendenz. Der Philosoph ist sozusagen ständig auf dem Sprung, denn “anders als metaphorisch können wir vom Geist nicht reden.”¹⁷ Diese Metaphorese verläuft objektiv betrachtet vom gesprochenen zum geschriebenen Wort, von der mündlichen zur schriftlichen Überlieferung. Diese Übersetzung erweist sich als ebenso komplex wie folgenreich, weil die Formulierung einfacher phonologischer Regeln nicht nur die Kenntnis der Laute voraussetzt, sondern auch das Wissen um die semantischen Zusammenhänge. Wie der Anatom nur dann ordentliche Präparate einzelner Organe gewinnt, wenn er sich über ihren Wirkungszusammenhang mit dem anderen Organ im klaren ist, so gewinnt der Philosoph nur unter der Voraussetzung sinnvolle Wörter, daß er den Bedeutungszusammenhang erfaßt, in dem sie stehen. In beiden Fällen besteht die Schwierigkeit darin, eine Sache mit einem Schnitt ‘äußerlich’ so zu trennen (dialektisch gesprochen: in These und Antithese), daß sie daraus als ‘innerlich’ verbunden (Synthese) hervorgeht. Die Belohnung für die epistemologische Lösung des Rätsels wird mit Erkenntnisgewinn belohnt.

‘Ästhetisch’ ist die Lösung, weil sie den Fluß überspannt, anstatt die Ufer einzuebnen. Die Brücke, die zu einem Ort führt, von dem aus beide Ufer gleichzeitig zu sehen sind, eröffnet neue Perspektiven, mit denen die Philosophen nicht rechnen konnten. “Sobald den Wörtern [...] durch die Schrift eine materielle Gestalt verliehen wird, nehmen sie ein eigenes Leben an.” schreiben Goody & Watt. Die griechischen

¹⁶ Bruno Snell, a.a.O., S.8

¹⁷ Bruno Snell, a.a.O., S.8

Philosophen unternehmen "große Anstrengungen, die Bedeutungen der Wörter befriedigend zu erklären und diese Bedeutungen auf ein letztes Prinzip der rationalen Ordnung des Universums, den *λογος*, zurückzuführen."¹⁸ In der ontologischen Zielsetzung¹⁹ erweist sich der *λογος* als ein metaphysisches Lebensprinzip²⁰. Seine ästhetische Qualität besteht allerdings, wie ein Blick ins Wörterbuch zeigt, im enormen paradigmatischen Spektrum dieses einen Symbols, dessen Bedeutung von 'Zahl', 'zählen' über 'Erzählung' und 'Unterhaltung' bishin zu 'Gedankeninhalt' und 'Geist' reicht und wie ein Regenbogen schillernd die Geistesgeschichte derjenigen überspannt, die zu ihm aufblicken: "In der gesamten spekulativen Ästhetik von Plotin bis zu Hegel hin – entsteht der Begriff und das Problem des Symbolischen genau an dem Punkt, an dem es sich darum handelt, das Verhältnis der Sinnenwelt zur intelligiblen Welt, das Verhältnis von *Erscheinung* und *Idee* zu bestimmen. Das Schöne ist wesentlich und notwendig Symbol, weil und sofern es in sich selbst gespalten, weil es immer und überall eins und doppelt ist. [...] in diesem Haften am Sinnlichen und in diesem Hinausgehen über das Sinnliche, drückt es nicht nur die Spannung aus, die durch die Welt unseres *Bewußtseins* hindurchgeht –, sondern es offenbart sich darin die ursprüngliche und grundlegende Polarität des *Seins* selbst [...]"²¹

Wie Ernst Cassirer an anderer Stelle schreibt, ist "die gesamte Geschichte der wissenschaftlichen Philosophie als ein einziger fortlaufender Kampf um diese Absonderung und Loslösung vom Mythos" zu betrachten²². Die phonematische Herauslösung diskreter Laute aus der mündlichen Sprache geht dabei Hand in Hand mit der semantischen Herauslösung von Wörtern "wie 'Gott', 'Gerechtigkeit', 'Seele', 'das Gute'" (Goody/Watt) aus ihren eingeborenen 'mythopoetischen' Bedeutungszusammenhängen. Mit der phonematischen Übersetzung geht die

¹⁸ Jack Goody/Ian Watt, Konsequenzen der Literalität, S.82ff.

¹⁹ "Die Grenzen der Seele kannst du nicht finden, und gingest du jede Straße. So tiefen Logos hat sie." (Heraklit) Bruno Snell, a.a.O., S.26

²⁰ Zu Recht weist Wolfgang Schirmacher darauf hin: "Traditionell bezeichnet man als Metaphysik ein Denken, das die Wirklichkeit im Ganzen von ihrem Grund her zu bestimmen sucht. Es ist nicht selbstverständlich, daß es ein Ganzes gibt, und ebensowenig, daß es begründet werden kann. [...] Nimmt man diesem Metaphysik-Verständnis seinen erlittenen Anlaß, die Erfahrung des Nihilismus, verflacht es zu einer operationalen Definition. Dann wird zur Metaphysik jedes das sinnlich Gegebene Überschreitende Fragen." Wolfgang Schirmacher: Technik und Gelassenheit, S.107

²¹ Ernst Cassirer, Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie, S.2

²² Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, zit.n. Jack Goody/Ian Watt, a.a.O., S.68

semantische Freistellung 'logischer' oder 'logifizierbarer' Bedeutungselemente einher, und es wird das, "was wir Denken nennen, erst geschaffen"²³.

Die Vernunft sagt uns, daß die Behauptung, wahr sei, was alle für wahr halten, selbst nur populistisch, aber nicht wahr ist. Der analytische Verstand gibt zu bedenken, daß sie nicht falsch ist, nur unvollständig: Ein Wort ist wahr für alle, die es erreicht. Der Trick ist leicht zu durchschauen. Er liegt im Rückbezug, der von Künstler gerne benutzt wird: Du findest mein Werk nicht gut? Weil Du es nicht verstehst! Die Behauptung ist nicht per se wissenschaftlich problematisch. Was stört, ist das Wort 'alle'.

'Alle' ist unbestimmt und paßt nicht in das Konzept der finiten Logik. 'Alle' entspricht dem Terminus der 'Masse' oder – in Zusammensetzungen wie Massenkommunikation – dem Attribut des 'Massenhaften', das Raymond Williams gar nicht schätzt, weil es, wie er findet, gleichgültig gegenüber der Intelligenz und der Selbstbestimmung derjenigen ist, die als Masse subsumiert werden²⁴. Wenn daher im Sinn der finiten Logik, der Logik des ausgeschlossenen Dritten, dennoch wahr sein soll, was alle für wahr halten – dann ist es erforderlich, daß 'alle' sich durch eine (oder mehrere, jedenfalls eine endliche Anzahl) von Eigenschaften auszeichnen und somit eine feste Größe darstellen, mit der man rechnen kann. Das trifft jedoch diesem Fall kaum auf eine Masse, umso eher auf eine Elite, zum Beispiel die Schriftgelehrten, zu oder auf eine auserwählte Gemeinschaft wie die Christen, die Juden oder die Moslems.

Für jede dieser Gemeinschaften ist das Wort wahr, wenn es *ein* Wort *ist*. Und es ist ein Wort, wenn es das Wort Gottes ist. Nun ist für Christen das 'Wort Gottes' ein anderes als für Moslems. Das beantwortet indirekt die Frage, was die Einheit des Wortes ausmacht – es ist, ideologisch gesehen, die Abgrenzung der exklusiven Gemeinschaft von einer anderen, die als Masse empfunden wird. Wenn sich aber, im Sinne Raymond Williams, die Kommunikationsgemeinschaft aus intelligenten Einzelwesen zusammensetzt und nicht aus blinden Gefolgsleuten, dann darf jedes Mitglied der Gemeinschaft eine persönliche Auffassung dieses einen Wortes hegen. Wenn es trotzdem nicht zum Bruch kommt, dann einzig und allein deshalb, weil das monotheistische Schisma diese unterschiedlichen Auffassungen kompensiert. Das

²³ Bruno Snell, a.a.O., S.7

²⁴ Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950*, p.287ff.

würde im übrigen erklären, warum Christentum und Islam trotz ihres gemeinsamen Ursprungs in der Mosaischen Mythologie miteinander verfeindet sind. Die gemeinsamen Wurzeln bergen die Gefahr der 'Indifferenz' und der 'Vermassung'. Indem man das gemeinsame Tischtuch mit den alten Glaubensbrüdern und -schwestern zerreißt, baut man unliebsamen Fragen vor, auf die es keine Antworten gibt, weil es metaphysische Fragen sind. Ontologische Fragen, den Grund des Sein betreffend, sind nach dem Verständnis der christlichen Lehre nihilistische Fragen.

Vom Medium hängt es ab, wer in welcher Form mit wem Verbindung aufnimmt; wer sich zur Gemeinschaft rechnen darf. Das Medium der Griechen – die phonetische Schrift – ist das Bindegewebe der schriftgelehrten Geisteselite, der Text der Stoff der Geistesgeschichte.

Unter den Philosophen herrscht ein 'anderer Geist'; ein anderes Medium 'konsolidiert' ihre Gemeinschaft, deren Mitglieder sich durch ihr Selbst-Verständnis auszeichnen. Jack Goody und Ian Watt führen den Erfolg des Alphabets darauf zurück, "daß sein System der graphischen Repräsentation sich diese in allen Sprachsystemen gesellschaftlich konventionalisierte Lautstruktur in allen Sprachsystemen zunutze macht, denn dadurch, daß das Alphabet diese ausgewählten phonemischen Elemente symbolisiert, wird es möglich, alles, worüber Gesellschaft sprechen kann, ohne Mühe aufzuschreiben und die Schrift ohne Mehrdeutigkeiten zu lesen."²⁵ 'Alles' heißt natürlich: Alles, was von den Personen auch vernommen wird, die aufgrund ihrer Schriftkenntnis darüber befinden, was überhaupt Wert ist, aufgeschrieben zu werden."²⁶ (Wie mir ein Redakteur der Zeit einmal auf ein Angebot entgegnete, für sie über ein Videokunst-Festival zu berichten: 'Wenn wir selbst niemanden dorthin schicken, dann ist es nicht wichtig.')

Die Bedeutung des hellenischen Alphabets beschränkt sich nicht darauf, wie etwas aufgeschrieben wird, sondern was damit aufgeschrieben wird. Sie zeichnet sich sozusagen durch eine besondere 'Diskretion' aus und durch die Fähigkeit, die Bedeutung der Wörter auf eine Beziehung zwischen Personen zurückzuführen. Beides ist typisch für die sokratischen Dialoge, in denen ein exklusiver Kreis unter den verschiedenen Möglichkeiten, ein Wort oder eine Formulierung zu verstehen, diejenige herauszufinden versucht, auf die sich alle einigen können. Epistemologie und Taxonomie sind die Gebiete, auf denen

²⁵ Jack Goody/Ian Watt: a.a.O., S.63

²⁶ Jack Goody/Ian Watt: a.a.O., S.82

nach Auffassung von Goody und Watt die Griechen mit ihrer Schrift wirklich Einzigartiges geleistet haben.

Der philosophische Geist unterscheidet sich vom Geist der Mythen wie Tauben, die (von wo auch immer man sie hinbringt) brav ihren Schlag anfliegen, von Schwalben, die wie ziellos umherschwirren. Im Grunde ist das Ziel der Tauben nur 'ihr' Schlag. Bevor sie zurückkehren, muß man sie erst fortbringen. Ganz anders dagegen die Kraniche: Von weither kommend, machen sie kurz Station und ziehen in die Ferne. Sie fliegen 'zu hoch', um sich als Boten zu eignen, und dort, wo sie Station machen, kennt man weder das Land noch die Sprache der Empfänger, die in ihm leben.

Für Hesiod ist nach Snells Worten das "Ziel [...] noch nicht problematisch". Es winkt dem Tüchtigen als Lohn für seine Anstrengungen, "aber es ist fern, nur auf besonderem Weg zu erreichen, und der Imperativ, mit dem Hesiod seinen Bruder ermahnt" – "arbeite, Perses" – "bezieht sich nicht auf das Ziel, sondern auf das Mittel, zu dem Ziel zu kommen."²⁷ Aber das Mittel entscheidet nicht nur, wie schnell oder ob man überhaupt ans Ziel kommt (wie Sysiphos erreicht man es schließlich doch nie); es entscheidet vor allem darüber, welches Ziel man sich steckt. "Der Schritt pflanzt den Weg." wie Heiner Müller es formuliert hat. Oder in der Sprache McLuhans: "Das Medium ist die Botschaft."

Auch in der Theorie gestaltet sich die Rückkehr schwieriger, je länger die Beweisketten: "An den Zeichen der Mathematik und Logik haftet nichts mehr, was noch irgendeine Beziehung zum 'Subjekt' [...] in sich schließt [...] Aber auch die Welt der Anschauung, der die *Darstellungsfunktion* der Sprache beständig zugewandt bleibt, beginnt jetzt mehr und mehr zu verblassen."²⁸ Das war in der archaischen Gesellschaft – was man als solche bezeichnet und was man dafür hält – anders. In ihren Ritualen sind die Wege der 'ewigen Wiederkehr' deutlich markiert. Wir wissen mittlerweile, daß diese Statik dem Bild der archaischen Kultur entspricht, das sich die Zivilgesellschaft macht, zudem ein Bild, das von ihren eigenen Wunschvorstellungen von Zeitlosigkeit geprägt ist.

In diesem Sinn bewegt sich Geschichte im Spannungsfeld von vergehender Zeit und aufgehobener Zeit. Dieselben Zyklen, die in der mythischen Welt auf einer Ebene verlaufen, so daß sie sich zum Kreis schließen, öffnen sich, sobald sie eine Dehnung in

²⁷ Bruno Snell, a.a.O., S.219

²⁸ Ernst Cassirer, a.a.O., S.14

der Vertikalen erfahren und entwickeln sich in einer Spirale wie eine Wendeltreppe von einer Ebene zur nächsten. Die Kommunikation gleicht hier der 'Stillen Post': die Botschaft, die abgeschickt wurde, ist eine andere als die, welche ankommt.

In einer 'archaischen' Gemeinschaft steht die Frage der Identität buchstäblich 'nicht im Raum'. Anders gesagt: Der Erfahrungsraum der Stimme ist ein anderer als die Noosphäre der Schrift und des Graphismus. In Gesellschaften, in denen die mündliche Verständigung vorherrscht, ist die 'Poesie' keine idiosynkratische Sonderform; sie hat, im Gegenteil, ähnlich codifizierende Eigenschaften wie die Grammatik und das Erscheinungsbild der Schriftsprache: I.M. Lewis schreibt mit Blick auf die Somali: "Unter solcher Betonung der Notwendigkeit gegenseitiger Verständlichkeit dient das gesprochene Somalisch, besonders in poetischer Form, als sehr wichtiges Medium der Massenkommunikation. Das Vermögen der Sprache, des gesprochenen Wortes, Feindschaft und Hader zu zerstreuen, dem Kontrahenten entgegenzutreten oder versöhnliche Botschaften zu vermitteln, das Ansehen des einzelnen zu ruinieren oder in den Himmel zu preisen, ist in der somalischen Kultur ganz evident."²⁹ Was im Raum der Stimme einer 'Tatsache' entspräche, wird in der Noosphäre der Schrift zum Gerücht. Ein Gerücht ist eine Botschaft zweifelhafter Herkunft. Die Identität der Botschaft läßt sich schlüssig nur mit Hinblick auf ihre Herkunft und Bestimmung feststellen, also unter Berücksichtigung des Verhältnisses der Mitglieder der Kommunikationsgemeinschaft untereinander, bzw. des Mittels, mit dem sie sich verständigen.

Der eigentliche Sinn der Botschaft besteht überhaupt nicht in der Identität. Es gehört zum Wesen der Information, daß sie vom Sender anders bewertet wird als vom Empfänger. Dieser erhält eine Information *strictu sensu*, wenn der Sender ihm etwas mitteilt, was er noch nicht weiß. Umso größer die Information, umso weniger ist der Empfänger imstande, zu beurteilen, ob die Botschaft, die er empfangen hat, dieselbe ist wie die, welche der Absender abgeschickt hatte. Für diesen enthält der Brief, den er selbst aufgibt, (idealiter) überhaupt keine Information. Der einzige Wert, den ein Brief hat, den man an sich selbst adressiert, liegt darin, daß man ein Mittel hat, um zu überprüfen, ob die Post funktioniert oder ob sie durch Verzögerung oder Beschädigung der Sendung den Sinn der Botschaft entstellt. Die Botschaft müßte eigentlich völlig redundant sein, indem der Brief nämlich nur zum Zweck der Übermittlung geschrieben wird und in ihm Wissen wiederholt wird, welches in anderer

²⁹ I.M.Lewis, Literalität in einer Nomadengesellschaft, S.393

Form bei ihm (in der Erinnerung, in einem Dokument, in seinem Bewußtsein usw.) vorhanden ist. Er weiß, daß der Brief redundant bzw. sich selbst ähnlich ist. Die Selbstähnlichkeit dient ihm als Mittel zur Kontrolle. Sie repräsentiert sozusagen den Nullpunkt, von dem aus die Information beim Empfänger gemessen wird. Um es an einem nicht ganz plausiblen, aber einfachen Beispiel zu veranschaulichen: Wenn ich einen Freund, den ich ewig nicht gesehen habe, per Postkarte wissen lasse, daß ich ihn am nächsten Freitag besuche, dann ist das für mich überhaupt keine Neuigkeit, für ihn aber eine 'große Überraschung', die einem Höchstmaß an Information entspricht, denn die Wahrscheinlichkeit, daß ich kommen würde, lag für ihn, nachdem er mich schon fast vergessen hatte, irgendwo zwischen Null und Eins.³⁰

Sobald eine Gemeinschaft sich als Assoziation von Individuen versteht, sehen sich deren Mitglieder der Frage ausgesetzt, welches Verhältnis sie untereinander pflegen, denn es ist dieses Verhältnis der Einzelnen, das die Gemeinschaft ausmacht. In dieser virtuellen Realität, in der die Menschen als Sprecher und Hörer, als Autoren und Leser, als Absender und Adressaten miteinander verkehren, geschieht es, daß "die Philosophen fragen, was das Gute eigentlich sei"; das heißt pragmatisch gesprochen: wie sich die Beziehungen der Menschen untereinander mittels Sprache so gestalten lassen, daß sie allen zugute kommen. Weil nun dieses 'zugute kommen' von einem spartanischen Waffenschmied anders ausgelegt wird als von einem böotischen Hirten, von einem kretischen Fischer anders als von einem attischen Seefahrer, "wird das Symbol fragwürdig", an das sich der Bewohner dieses Staates und jener Sippe bis dahin gehalten hat.

Obwohl die Götter seit der Antike in einer Sprache zu uns sprechen, wird derselbe Gott, dessen Stimme überall und immer zu vernehmen ist und dessen Wort schon

³⁰ Hätte ich ihm geschrieben, ich würde ihn irgendwann demnächst besuchen, dann wäre vielleicht die Überraschung noch groß, aber nicht darüber, daß ich komme, sondern daß ich nicht weiß, wann. Die Überraschung darüber, wann ich abreise, wäre dann ebenso auf meiner Seite und ich hätte gar keine Kontrolle darüber, ob die Botschaft überhaupt eine Information enthält. Um das nämlich festzustellen, bedarf es einer entsprechenden Reaktion auf die Botschaft. Wenn ich sage, ich komme Freitag, wäre eine formal angemessene Reaktion, daß ich erwartet werde. Wenn ich aber sage, meine Ankunft ist unbestimmt, kann die entsprechende Reaktion nur unbestimmt sein. Dieses Beispiel ist gleichwohl nicht plausibel, weil die Beziehungen zwischen Menschen nicht nach dem Reiz-Reaktions-Schema ablaufen. Es kann durchaus sein, daß die Karte 'Komme Freitag' mit Mißfallen aufgenommen wurde. Werde ich dann nicht empfangen, werde ich höchst überrascht, d.h. 'informiert' darüber sein, daß ich unerwünscht bin, usw. Weil dieses Beispiel noch viele Fragen offenläßt, eignet es sich gut dazu, folgende Fragen anzuschließen: Gibt es überhaupt einfache Beziehungen, die kausal verlaufen, und wenn ja, sind dann vielleicht auch menschliche Beziehungen als Sender-Empfänger- bzw. Reiz-Reaktion-Verhältnisse interpretierbar?

geschrieben steht, keineswegs von allen verstanden. Liegt die Wahrheit in der Natur der Dinge, so muß der Mensch diese Natur erst in sich entdecken: "Die Allegorese des mittelalterlichen Kommentators der Genesis [...] läßt durch den offenbarten Text hindurch den ursprünglichen Sinn der Natur wieder zugänglich werden, der nur undeutliche Spuren und Zeichen hinterlassen hatte. Unverkennbar konkurriert aber mit dem biblischen Text bei der Lesbarmachung der Natur ein anderer: der der inneren Erfahrung bei der mystischen Selbstfindung des Menschen."³¹ Man würde heute sagen: es mangelt dem Signal an Trennschärfe. Das ist leichter gesagt als hergestellt, denn Trennschärfe erreicht man nur in dem Maß, wie man weiß, was wovon zu trennen ist: "Wir erhalten nur ein sehr schlechtes Signal aus dem Weltraum zurück; und es ist mit Fremdsignalen vermischt, die ihren Ursprung in Sternen und dergleichen haben; wir müssen herausfinden, welche unsere Signale sind; sie lassen sich nie ganz herausfiltern und völlig rein empfangen."³²

Das 'Buch der Natur', das offen vor uns liegt, ist eine Metapher und will entsprechend verstanden werden. Wo alles Wissen geschrieben steht und alle Erfahrung in der Natur liegt, sind beide unendlich und schlecht zu trennen. Erst durch die Übersetzung der ontologischen Sein-Kategorie in eine Identitätsfunktion, die bestimmt, was *ein* Buch *ist* und was demzufolge nicht Natur sein kann, läßt sich Buch-*Sein* von Natur-*Sein* abgrenzen.

Die Grenze zwischen *Sein* und *sein* verläuft entlang einer Schattenlinie, wie sie beispielsweise im Sonnenlicht von einem Stab geworfen wird. "Der Zeiger der Sonnenuhr, des Gnomons, wirft Schatten auf den Boden oder die Projektionsfläche, je nach der Position der Sonne im Jahresverlauf. Seit Anaximander, heißt es, vermochten die griechischen Physiker diesen Projektionen einige Himmelsereignisse abzulesen. Das Licht, das von oben über die Spitze der Nadel fällt, schreibt auf die Erde oder die Seite eine Zeichnung, welche die realen Formen und Orte des Universums nachbildet oder wiedergibt.

Da in jenen Zeiten niemand wirklich eine Uhr brauchte und die Stunden stark variierten, da Sommer- und Wintertage unbeschadet ihrer Länge oder Kürze unveränderlich in zwölf Abschnitte eingeteilt wurden, diente die Sonnenuhr kaum dazu, die Uhrzeit anzugeben, so daß man keinesfalls sagen kann, die modernen Uhren

³¹ Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, S.54

³² Albert R.Hibbs, Office of Technology and Space Program Development, Jet Propulsion Laboratory, im Gespräch mit Jay Belloli, S.45

hätten ihre Nachfolge angetreten. Vielmehr war der Gnomon ein wissenschaftliches Forschungsinstrument; er lieferte ein Modell der Welt, gab die Länge der Schatten um die Mittagszeit an den längsten und kürzesten Tagen an und machte es damit zum Beispiel möglich, die Tagundnachtgleiche, die Sonnenwende und den Breitengrad des Ortes zu bestimmen. Er war also mehr Observatorium als Uhr.“³³ – Während die Form des Schattens, von einem Baum oder einem Fels geworfen, zufällig, und der Schatten eines Hauses oder eines anderen Gebrauchsgegenstands nur ein Nebeneffekt ist, wird der Gnomon eigens für den Zweck konstruiert, einen Schatten zu werfen, der umso mehr ein ‘bestimmter’ Schatten ist, als sein Benutzer durch die Gestaltung und Aufstellung des Stabes Einfluß auf die Beziehung nimmt, die der Stab zwischen Licht und Schatten herstellt. Die geistige Zwecksetzung, den Verlauf von Schatten zu vergleichen, erhebt sich über den Zweck des einfachen Schattenspendens oder des Schattenspiels der Natur.

In der Epoche des Neuen Reiches, zu der Zeit, als die Ägypter die Mumifizierung zur Perfektion gebracht hatten, geschah folgendes: “Nach dem Tod verschied lediglich eines der drei geistigen Elemente und ließ zwei andere zurück, das *Ka* (seine physischen Eigenschaften) und das *Ba* (Seele). Im Tod reiste das *Ba* mit der Sonne nachts durch die Unterwelt, um morgens zu seinem Ruheplatz, dem Leib, zurückzukehren. Es wurde daher notwendig, den Leib lebensecht zu erhalten, um sicherzustellen, daß es mit allem nur Vorstellbaren versehen ist, das er für die nächst Welt benötigen würde.”³⁴ Die ‘ewige Wiederkehr’ ist in den Mythen der Welt weit verbreitet. Von ihnen als Mythen zu sprechen bedeutet, sie außerhalb unserer Noosphäre ansiedeln. Die Vernunft kennt bessere Mittel, um den Lauf der Zeit darzustellen. Der mechanische Begriff der Zeit funktioniert selbst als Mittel des Ausschlusses. Was wird ausgeschlossen? Funktioniert das ägyptische System der ewigen Wiederkehr nicht zuverlässig? Offenbar ist die Heilserwartung mit einer tiefsitzen Unheilsangst behaftet. *Ba* und *Ka* könnten sich eines Tages verfehlen. Sie könnten sich angesichts der Ewigkeit langweilen (niederländisch: *verveelen*). Körper und Geist könnten entlang ihrer vorgeschriebenen Signifikantengrenze wortbrüchig werden und getrennte Wege gehen. Das wäre zwar ein Freiheitsgewinn, aber um welchen Preis? Ohne Seele verfällt der Körper in seinem unversorgten Grab.

³³ Michel Serres, Gnomon: Die Anfänge der Geometrie in Griechenland, S.117

³⁴ T.V.N. Persaud, Early History of Human Anatomy, S.13

In diesem Zusammenhang beobachten wir mit Interesse, daß die Argumentation Gottlob Freges, eines Verfechters der reinen, formalen Logik, sich wie eine Restaurationshandlung ausnimmt, die, wenn nicht die Absicht (man spürt geradezu den Widerstand gegen die Kraft der Deutung), so doch das Ziel verfolgt, den Körper unter den metaphorischen Überwucherungen freizulegen, um ihn gleichsam für den metempsychotischen Transit tauglich zu machen. "Die Gedanken sind nicht seelische Gebilde, und das Denken ist nicht ein inneres Erzeugen und Bilden, sondern ein Fassen von Gedanken, die schon objektiv vorhanden sind. Man sollte nur solche Unterschiede machen, die für die logischen Gesetze in Betracht kommen." klärt Gottlieb Frege Edmund Husserl auf. "Jemand, der aus der Sprache Logik lernen will, ist wie ein Erwachsener, der von einem Kinde denken lernen will. Als die Menschen die Sprache bildeten, befanden sie sich in einem Zustande des kindlichen, bildhaften Denkens. Die Sprachen sind nicht nach dem logischen Lineale gemacht. Auch das Logische in der Sprache erscheint unter Bildern versteckt, die nicht immer zutreffen. In einer frühen Zeit der Sprachbildung fand, wie es scheint, eine übermäßige Wucherung der sprachlichen Formen statt. Eine spätere Zeit mußte vieles wieder beseitigen und vereinfachen. Die Aufgabe des Logikers besteht in einer Befreiung von der Sprache und in einer Vereinfachung. Die Logik soll Richterin sein über die Sprache. Man sollte mit Subjekt und Prädikat in der Logik aufräumen; oder man sollte diese Wörter auf die Beziehung des Fallens eines Gegenstandes unter einen Begriff einschränken."³⁵ Indem Frege an der Sprache die Sachlichkeit eines allgemeinen Gesetzes herausstellt, appelliert er an eine Seelenverwandtschaft über alle Unterschiede hinweg. Nicht der Logos begründet die Überlegenheit des scientistischen Vernunftmenschen, sondern die Fähigkeit, das Unbewußte der (mythischen) Kultur (das 'Kind im Manne') zu Bewußtsein zu bringen. Wie ließe sich der universelle, absolute Anspruch rechtfertigen, wenn sich die Logik nicht überall zu allen Zeiten – namentlich in der *Mythologie* (der 'Mann im Kinde') nachweisen ließe?

Die ersten Wissenschaftler sind Philosophen, Dichter wie Homer, der die Reise durch das Labyrinth der Bewußtseinslandschaft vom Aufbruch bis zur Heimkehr beschreibt; oder Hesiod, der einer entfesselten Rasselbande von Göttern ein wirksames Betriebssystem verordnet^{36,37}. Meß- und Aufzeichnungsinstrumente spielen dabei als

³⁵ Gottlob Frege, Briefwechsel, S.41ff.

³⁶ "Alles ist voll von Göttern." Niemand macht diesen alten griechischen Spruch deutlicher als Hesiod, der in seiner Theogonie an die 300 Götter auführt, ohne damit den Anspruch zu erheben auch nur annähernd

Orientierungsmittel eine wichtige Rolle. Jemand, der keine Uhr besitzt und zum ersten Mal am Meer ist, wird nach zwei oder drei Tagen denken, Ebbe und Flut hätten etwas mit der Tageszeit zu tun. Nach zwei Wochen wird er das nicht mehr annehmen, und wenn er lange genug bleibt, wird er vielleicht den Zusammenhang zwischen Mond und Wasserspiegel erkennen. Zurück nach Hause wird er ihn beschreiben, ohne ihn erklären zu können. Dazu müßte er weiter forschen, müßte zu anderen Mitteln greifen, solche, die noch nicht existieren. Er wird bei seinen Beobachtungen auf Probleme stoßen, deren Lösung überhaupt seine eigenen Mittel übersteigen – sei es, daß er die gleichen Beobachtungen von woanders aus machen müßte, es ihm aber an Gelegenheit zur Reise mangelt; sei es, daß sein Leben zu kurz ist, um die Beobachtungen an seinem Ort zu wiederholen und abzuschließen. Gründe genug, seine Beobachtungen für andere aufzuzeichnen. Ist es einerseits trivial, daß die Beschreibung der Welt von einem Einzelnen nicht zu leisten ist und die Wissenschaft in der Gemeinschaft besser aufgehoben ist, dann ist es umgekehrt ebenso wahr, daß sie eine Gemeinschaft neuen Typs hervorbringt. Die Poeten, Philosophen, Vorläufer der Wissenschaftler, bilden eine exklusive Zweckgemeinschaft, besser noch: eine Gesellschaft von Zweckgemeinschaften, die sowohl was ihre Mobilität als auch was ihre Geschichte angeht bildlich gesprochen in der Lage sind, über den Schatten ihrer Gesellschaft zu springen, in dem der Einzelne aufgrund verwandtschaftlicher Verpflichtungen, politischer Loyalitäten oder moralischer Grundsätze steht.

alle Namen zu nennen. [...] sein Epos ist, so scheint es zunächst, ein recht nüchternes Stück Literatur; es gibt die Stammbäume der Götter und zählt auf weite Strecken nur Namen auf: der und der Gott verband sich mit der und der Göttin, und sie hatten die folgenden Kinder [...]" Bruno Snell, a.a.O., S.45

37 "Diese genealogischen Tafeln weisen auch der kleinsten Gottheit einen festen Platz zu, bringen eine unüberschaubare Fülle von Erscheinungen in ein übersichtliches System und sagen, indem sie die Herkunft eines jeden Gottes festlegen, auch über sein Wesen etwas aus. [...] ihm liegt nicht am Einzelfall sondern am Prinzip, am System. Damit wird er nicht nur Vorläufer und Wegbereiter der Philosophie, sondern auch, so paradox das klingen mag, des Monotheismus. Wenn bei ihm alles 'voll von Göttern' ist, schließen sich diese doch zu einer Einheit des Göttlichen zusammen." Bruno Snell, a.a.O., S.51

1.3 Geschichte der Schrift

Das Ende des früheren schleswig-holsteinischen Ministerpräsidenten Uwe Barschel ist zum Mythos geworden. Und Mythen lassen sich bekanntlich weder beweisen noch widerlegen. Bis heute streiten Gerichtsmediziner und Zeitungsleute, Staatsanwälte und Politiker, wie der CDU-Politiker zu Tode kam – beging er Selbstmord oder wurde er ermordet? Der Fall Barschel und die Aktivitäten seines Medienreferenten Reiner Pfeiffer bildeten Deutschlands wohl spektakulärste Politaffäre der Nachkriegszeit.³⁸

Die Leiche markiert das Trivium der Medien.

Aristoteles schreibt in der *Poetik*: „Der Geschichtsschreiber berichtet, was geschehen ist, der Dichter, was geschehen könnte“.³⁹ Gegenüber der Sprache der Dichtung, die eine Sprache des Spiels ist, entwickelt sich die Sprache des Diskurses als Sprache der Regel oder des Gesetzes⁴⁰. Zwischen beiden zieht sich die Schrift hin wie ein Ariadnefaden, wie eine verselbständigte Lebenslinie, die bei Strafe völligen Verstummens dazu herausfordert, fortgeschrieben zu werden. Während sich das gemeine Volk abends zur Ruhe bettet, den kommenden Sonnenaufgang abwartet und die Nacht Nacht sein läßt, findet der Poet keinen Schlaf, der von den Reisen auf der Schattenseite des Lebens berichtet.

„Im Anfang“⁴¹ war das Wort. – Am Anfang der Geschichte ist das Wort „Im“. Das Wort wollte keine Geschichte werden. Es konnte nicht. Es war ohne Anfang, gefangen in einem Schwarzen Loch. – Es gibt viele Geschichten, alle ποιησις, denn in Wahrheit gibt es nur eine Geschichte – Geschichte des θεωρεῖν. „Ein jüngerer Wort für ‘sehen’“, ist es (in der zweiten Hälfte des fünften vorchristlichen Jahrhunderts) „kein ursprüngliches Verb, sondern ist vom Nomen abgeleitet, von *‘theorós’* und bedeutet also eigentlich Zuschauer“. „Selbstverständlich dienten auch den homerischen

³⁸ Hans Leyendecker: Bitte nicht stören, S.13

³⁹ Aristoteles, Die Poetik, 9,2; zit.b. Bruno Snell, a.a.O., S.95

⁴⁰ „Die Wirklichkeit zu erfassen, übernimmt jetzt die wissenschaftliche Prosa, die in der gleichen Zeit entsteht wie die Tragödie.“ Bruno Snell, a.a.O., S.98

⁴¹ Die fünf Bücher der Weisung, S.7

Menschen die Augen wesentlich zum 'Sehen', das heißt, optische Wahrnehmungen zu machen; aber eben dies, was wir mit Recht als die eigentliche Funktion, als das 'Sachliche' des Sehens auffassen, war ihnen offenbar nicht das Wesentliche – ja, wenn sie kein Wort dafür hatten, existierte es für ihr Bewußtsein nicht. In diesem Sinne kann man also sagen, daß sie ein Sehen noch nicht kannten oder, um es vollends paradox und provozierend zu formulieren und damit das hier vorliegende Problem ganz scharf ins Auge zu fassen, daß sie noch nicht sehen konnten.“⁴² Solange die Griechen sich auf der Schriftgrenze bewegten, sahen sie die Welt, ohne sie zu durchschauen. Dazu mußten sie die Dinge von allen Seiten kennenlernen, denn wie soll man wissen, ob man eine Sache durchschaut, wenn man keine Erfahrung besitzt. Folglich muß der Mensch, um "durch sein Suchen an dem göttlichen Wissen" teilzugewinnen, die Welt bereisen: Hekataios, ein Zeitgenosse des Xenophanes "macht sich selbständig und findet von sich aus, was wahr ist. [...] Wissen ist ihm noch wesentlicher als Xenophanes Resultat des Forschens, das ihm nicht nur zufällt wie dem Odysseus, der vieler Menschen Städte gesehen hat, das er nicht nur in der Muße übt wie Solon, von dem es heißt, daß er als erster der 'Theorie' wegen in der Welt umhergereist sei, sondern er reist planmäßig, um möglichst vollständige Erfahrung und ein systematisches Bild von der Erde und von den Gewohnheiten und der Geschichte der Menschen zu bekommen.“⁴³ Es gibt umgekehrt viele Beispiele dafür, daß man nicht sehen muß, um zu durchschauen – so soll beispielsweise Homer blind gewesen sein.⁴⁴

Es gibt viele solcher Geschichten, die 'das Leben schreibt' – was für den Menschen ein Drama⁴⁵, daran erkennt die Theorie immer dieselbe Geschichte.

"Gott sprach: 'Licht werde! Licht ward.'"⁴⁶ – Die Geschichte, die das Licht schreibt, ist eine Übersetzung der göttlichen Offenbarung in die *causa* der Bestimmung. Die

⁴² Bruno Snell, a.a.O., S.15ff.

⁴³ Bruno Snell, a.a.O., S.131ff; "Odysseus ist kein Wanderer. Er ist eher ein Reisender [...] nicht nur weil er 'fährt', sondern seiner existentiellen Situation nach [...] Der Zustand des Reisenden hingegen ist das Schweben." Karl Kerényi, Hermes der Seelenführer, S.21ff.

⁴⁴ ... und einige aus der jüngeren Vergangenheit. So berichtet z.B. Paul Ryan, Anfang der siebziger Jahre, in den frühen Jahren der alternativen Videobewegung, habe sich auf einem Videofestival in den Vereinigten Staaten jemand zu Wort gemeldet: "Ich möchte einmal wissen, was es mit diesem 'Video' überhaupt auf sich hat. Ich habe gerade vom New York Council for the Arts fünftausend Dollar erhalten um ein Video zu machen, und ich bin blind! Ich bin ein blinder Mann! Was geht hier eigentlich vor?" Paul Ryan, Genealogy of Video, p.39ff.

⁴⁵ "Durchschauen ist göttlich. Die griechische Tragödie bietet ihrem Zuschauer einen göttlichen Standpunkt, indem sie ihn des Durchschauens teilhaftig macht." Karl Kerényi, a.a.O., S.35

⁴⁶ Die fünf Bücher der Weisung, S.9

Schrift, in der die Geschichte der Offenbarung für alle lesbar festgelegt ist, ist das Negativ des göttlichen Lichts. Weil sie es ist, ist die ganze Geschichte in ihrem Ursprung Geschichte der Offenbarung, alles Wissen göttliches Wissen und alle Schrift heilige Schrift. Der Schrift folgen heißt, indirekt sich vom Licht leiten lassen, heißt der göttlichen Weisung folgen. Lesenkönnen ist somit gleichbedeutend, den Weg zu Gott zu kennen, lesen Gott finden.

Mythos geht in Philosophie über, Glaube klärt sich im Wissen mit dem Schreibenkönnen. Der Schriftgelehrte glaubt nicht mehr die Götter; er weiß um sie in seiner Eigenschaft als Sachwalter der Mittel, die er in- und auswendig kennt. Von seiner Warte ist auch nicht die Schrift das Medium. Er selbst ist es, dessen Ohr die Stimme der Götter vernimmt, die ihm, in Anlehnung an eine Bemerkung Derridas sagen 'wie zu schreiben' sei. Dieses schreibende *Erzählen*, in dessen Verlauf aus '*my story (storia)*' '*his story (historia)*' wird, gleicht einer ästhetischen Transzendenz, die das Maß der Wahrheit selbst setzen, weil die Geschichte ansonsten maßlos erschiene. So aber findet alles seine Grenze an einem schmalen Graphismus, der zwischen Glauben und Wissen, Mythos und Logos, zwischen *storia* und *historia* hindurchführt.

Das Schreiben zu beherrschen bedeutet, sich (und anderen) ein Bild von der Welt zu machen und wird daher als eine hohe Kunst erachtet.

"Das ursprüngliche Problem der griechischen Mathematik war die Lehre von den ganzen Zahlen. Ihre gedankliche Verknüpfung mit der räumlichen Anschauung und dem sich hier zeigenden Größenbegriff führte zu der Entdeckung, daß es wohl möglich ist, den Zahlen Strecken zuzuordnen, so daß sich die Strecken ebenso zueinander verhalten wie die vorgegebenen Zahlen; daß aber das Umgekehrte, nämlich das Vorhaben, irgendeinem Paar von Strecken ein bestimmtes Paar von Zahlen in der entsprechenden Weise zuzuordnen, im allgemeinen nicht gelingen kann, wofür schon das Verhältnis der Seite eines Quadrats zu dessen Diagonale ein Beispiel ist. Es handelt sich um die Entdeckung des Irrationalen. Sie war wahrscheinlich der geistesgeschichtliche Anlaß dafür, daß die griechischen Mathematiker von nun an ihre allgemeine Größenlehre nicht mehr rein arithmetisch, sondern am Modell geometrischer Figuren entwickelten. Das führte zu jener Logisierung der Raumanschauung, als die wir die später von Euklid in axiomatischer Ausformung überlegen vorgetragene antike Geometrie charakterisieren dürfen: Figuren, die durch Zirkel und Lineal auf einer quasi ebenen Fläche gezeichnet werden können, werden

Gegenstand eines Denkens, das sich nur auf sich selber stützt. Und dieses auf sich selbst gestellte Denken sublimierte jene Figuren zu einem nur Gedachten; sie wurden gleichsam ins Denken erhoben. Nicht die in den Sand oder auf eine Schreibfläche von beschränkter Ausdehnung gezeichneten Figuren waren den Griechen der Gegenstand der Geometrie. Der Gegenstand war vielmehr ganz allein das, was der Mathematiker unter den gezeichneten Figuren DENKT.“⁴⁷

Ohne Schrift läßt sich kein moderner Staat machen. Das gesprochene Wort verweht zwischen Glaubensrichtungen und Gesellschaftsschichten⁴⁸. Es bleibt flüchtig und verlangt geradezu danach, gefangen zu werden: „Prinz Modupe schrieb über seine Begegnung mit dem geschriebenen Wort während seines Aufenthaltes in Westafrika: ‘Überladen in Pater Perrys Haus waren nur seine Bücherregale. Mir wurde allmählich klar, daß die Zeichen auf den Seiten eingefangene Wörter waren. Ein jeder konnte die Symbole entziffern lernen und die eingefangenen Wörter im Sprechen wieder freilassen. Die Gedanken gingen der Druckerschwärze in die Falle; sie konnten aus ihr genausowenig entkommen, wie ein Doomboo aus einer Fallgrube herauskam.“⁴⁹

Erkennen heißt lesen, aber nicht: den Text anschauen, sondern ihn durch die Schrift zu durchschauen. Nun besteht die Kunst des Bildhauers nicht darin, den Marmorblock zu Staub zu zermahlen. Er sucht jene feine Linie, an der sich die Faltung der Welt abzeichnet, die entfaltet die ganze Welt ist. Nach seinem Vorbild folgt der Schriftgelehrte dem schmalen Grat, der die Welt in das Eine und das Andere teilt, und von dem aus der Blick gleichzeitig auf beides fällt. „Als Petrus durch die Gewalt des hohen, obersten Gottes aus den Banden seiner Gefangenschaft befreit worden war, da sprach er: ‘Nun weiß ich wahrhaft, daß Gott mir seinen Engel gesandt hat und mich erlöst hat aus der Gewalt des Herodes und aus den Händen der Feinde’. (Apg. 12,11; vgl. auch Ps. 17,1)

Nun kehren wir dieses Wort um und sagen: Weil Gott mir seinen Engel gesandt hat, deshalb erkenne ich wahrhaft. ‘Petrus’ besagt soviel wie Erkenntnis. [...]

⁴⁷ Friedrich Otto Sauer, Physikalische Begriffsbildung und mathematisches Denken, S.50ff

⁴⁸ Goody & Watt nennen als Gründe für die weite Verbreitung des den Sumerern entlehnten phonetischen Alphabets seit dem 8.Jahrhundert unter anderen die “Wiederbelebung des Handels mit dem Osten, der nach dem Zusammenbruch Mykenäs im zwölften Jahrhundert zurückgegangen war” sowie den Umstand, daß in der griechischen Gesellschaft “das politische System nicht streng zentralisiert” war. Jack Goody/Ian Watt, a.a.O., S.66

⁴⁹ Herbert Marshall McLuhan, a.a.O., S.91

Nun spricht Petrus: 'Jetzt erkenne ich wahrhaft.' Warum erkennt man hier wahrhaft? Darum, weil es ein göttliches Licht ist, das niemanden trügt. Zum andern, weil man da bloß und lauter erkennt und durch nichts verhüllt. Deshalb spricht Paulus: 'Gott wohnt in einem Lichte, zu dem es keinerlei Zugang gibt' (1 Tim. 6,16)."⁵⁰ – Auf der Höhe der Schrift ist der Mensch der Wahrheit am nächsten. Nichts trennt ihn vom Licht Gottes. Alles ist ihm einfach und die Welt nur ein Schatten seiner selbst: "Du großes Gestirn!" sprach Zarathustra, "Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest!"⁵¹

Der Mensch, der schreibt, befindet sich in einer privilegierten Position. "Bei den Sumerern und den Akkadiern war das Schreiben den Schreibern vorbehalten und wurde als ein 'Geheimnis', ein 'Geheimer Schatz' gehütet. Selbst die Könige konnten nicht lesen und schreiben."⁵² Aber konnten die Könige Waffen schmieden, konnten sie Bewässerungskanäle legen oder Stoffe weben? Was konnten die Könige *überhaupt*? – In einer Standesgesellschaft ist es üblich, eine Kunst zu beherrschen, über die andere nicht verfügen. Was erhebt die Schreiber dann *darüberhinaus*, das ihre Besonderheit vor den anderen auszeichnete? Es ist das 'Programmatische'⁵³ der "Schreibe", wie es bei Derrida heißt, die "Ökonomische Maßnahme, Umfang zu sparen: Warburton behauptet, daß all die Fortschritte der Schrift dazu bestimmt gewesen seien [...] 'die allzu große Dicke der Bände' zu verringern. Die Kunst des Schreibens hätte immer darin bestanden, durch 'Abkürzung' zu raffen. Das geht, für die Theorie, nicht ohne einen gewissen Schleier "ab"⁵⁴.

Solange ich kein Ziel habe, solange gibt es nichts abzukürzen. Abkürzungen machen dann einen Sinn, wenn Ursprung und Ziel in einer steten Ebene oder in einem steten Raum liegen⁵⁵. Abkürzungen gibt es nur, wo Umwege sind. Umwege gibt es

⁵⁰ Meister Eckehart, Predigt Nunc scio vere, quia misit dominus angelum suum (Act. 12, 11), S.165

⁵¹ Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Vorrede, S.551

⁵² Jack Goody/Ian Watt, Literalität in traditionellen Gesellschaften, S.59

⁵³ Jacques Derrida, a.a.O., S.21

⁵⁴ Jacques Derrida, Scribble*, S.XI

⁵⁵ "Ein Gegenstand sieht in großer Entfernung kleiner aus als in der Nähe, aber der Mensch sieht immer den 'Gegenstand', stellt ihn stets als gleich groß vor und vertraut mit absoluter Sicherheit, daß er hingehen und sich durch Anfassen oder Abtasten davon überzeugen könne. Die Gegenstände, mit denen der primitive Mensch zu tun hat, Steine, Bäume, Häuser, Tiere, Menschen, haben die Eigenschaft dieser Prüfung standzuhalten. Das ist der Ursprung der Geometrie, die in ihren Anfängen durchaus eine Lehre von den gegenseitigen Lage- und Größenverhältnissen starrer Körper war. In diesem Sinne ist Geometrie der älteste Zweig der Physik; an ihr wurde zuerst erkannt, daß die Dinge der Außenwelt in ihren räumlichen Eigenschaften strengen Gesetzen folgen." Max Born: Über den Sinn der physikalischen Theorien, S.20

unendlich viele. Die Abkürzung, von der es nur eine einzige gibt, entspringt einem Plan, dem Programm des Euklid: "Der erste Eindruck, den die Terminologie des Euklid bei ihrer wörtlichen Wiedergabe machen muß, ist der, als habe der Anblick einer Kulturlandschaft sie geschaffen. Man sieht Äcker vor sich mit ihren 'Grenzen'. Wege durchschneiden sie, die gelegentlich ein 'Knie' bilden. Hier und da erheben sich auf der 'Horizontalfäche' Terrainwellen oder Hügel. [...] Nun sind aber unter jenen Wörtern zwei, die in ein Landschaftsbild nicht passen wollen: Zeichen und Riß (Strich). Wie kommen sie in diese Gesellschaft? In der Natur gibt's wohl Bäume, Hügel, Bauten, Gruben, aber keine Zeichen. In der Natur gibt's wohl Flußläufe, Wege, Schattenlinien, Grenzlinien, aber keine Striche. Daß so elementare Grundbegriffe wie Punkt und Linie als 'Zeichen' und 'Risse' bezeichnet werden, ist nur auf eine Weise erklärlich. Alle jene Ausdrücke stammen nicht von dem Anblick der Landschaft selber, sondern von ihrer geodätischen oder geometrischen Aufnahme auf einer Karte oder einem Plan."⁵⁶ Die Geometrie rückt alles ins richtige Licht, was nicht weiter verwundert; schließlich geschieht es vermittels Licht. Dank seiner 'geometrischen' Eigenschaften bringt das Licht alles in Ordnung, indem es die Welt zur Anschauung bringt.

Wie die Abkürzung von allen Wegen der ideale, weil kürzeste, direkte Weg ist, so sieht die Welt der (theoretischen) Anschauung der Welt zufälliger Wahrnehmungen zwar ähnlich und ist von allen Wahrnehmungen die ideale, das heißt, diejenige, die für alle gleich ist.⁵⁷ Diese auf der Grundlage der Geometrie und mit Hilfe des Licht gewonnene Übereinstimmung nennen wir Wirklichkeit. In dieser Wirklichkeit ist etwas, das die Menschen, die in ihr stehen, miteinander verbindet, und zwar auf gleiche Weise, wie die Dinge in der Wirklichkeit miteinander verbunden sind. Diese Verbindung ist nicht direkt anschaulich, sondern nur vermittels einer bestimmten Linie, die von allen geteilt wird – und das ist die Linie, das γραφή – die Schrift, die Zeichnung –, die sich zur γραμμή – Figur –, zur Form vollendet.

"Das griechische Wort für 'Linie' heißt Gramme und kommt von dem Stamm 'graph' – 'ritzen, reißen, zeichnen, malen'. Unsere Sprache hat davon Fremdwörter aufgenommen und gebildet: Graphit, Photograph, Geographie, Diagramm, Telegramm, graphisch. Die wörtliche Übersetzung von 'Gramme' ist also 'Riß' in dem Sinne 'Strich', wobei das Stammwort 'reißen' in demjenigen Sinne genommen ist, der

⁵⁶ Max C.P.Schmidt, Zur Entstehung und Terminologie der elementaren Mathematik, 22ff.

⁵⁷ Max C.P.Schmidt: a.a.O., S.24

in den Wörtern 'Umriß, Grundriß, Reißbrett, Reißzeug, Reißkunst' enthalten ist. Die Bedeutung 'schreiben' ist dem griechischen Worte erst allmählich beigelegt worden und durchaus nicht die ursprüngliche oder gewöhnliche. [...] Die Malerei aber nennen die Griechen, den Hauptgegenstand ihrer Darstellung in die Vokabel hineinziehend, 'Zographie', d.h. Zeichnung des Lebendigen, besonders der Tiere. Nun haben die Griechen selber auf verschiedene Quellen aufmerksam gemacht, aus denen man Begriff oder Anschauung der Linie gewinnen oder gestalten konnte. Bald ist ihnen die Linie das, was den Sonnenschein vom Schatten trennt; und wer die frappierende Schärfe dieser Grenzlinie in südlichen Gegenden kennt, wird die Idee begreifen. Bald wieder ist die Linie das, was den Purpursaum vom Wollkleide scheidet. [...] Sie hätten auch an eine Schnur oder wie die Römer an eine 'Leine', denn das heißt linea (von linum = das Linnen), denken und die Linie danach benennen können. Auch das Wort 'kanon' (= Rohr) hätte ein gutes Bild für die Linie gegeben; denn es ist das Stammwort unserer Begriffe 'Kanon, kanonisch' und bezeichnet schon im Altertum den Maßstab, die Richtschnur, das Lineal, ist auch ein uraltes und in dem Sinne 'Stäbchen' schon bei Homer vorkommendes Wort. Auch verschiedene Definitionen sind aus dem Altertume wenigstens für die verschiedenen Arten von Linien bekannt gewesen. Die Gerade z.B. wird als der kürzeste Weg zwischen zwei Punkten bezeichnet oder als die Linie gedeutet, deren äußere Enden ihre mittleren Teile verdecken, oder als eine Größe erklärt, deren sämtliche Teile einander kongruent sind."⁵⁸

Wie Bruno Snell schreibt, existiert für die Menschen der homerischen Zeit das "Tatsächliche [...] erst, sofern es 'gesehen' wird, sofern es gewußt, durch ein Wort bezeichnet und damit gedacht wird."⁵⁹ Im Rahmen der Geometrie beginnt der Sinn sich – als 'Gemeinsinn' – zu verselbständigen, und es entsteht eine Wirklichkeit im (durch das Licht) übertragenen Sinn, die man virtuell nennen könnte, wäre nicht Wirklichkeit immer virtuell. Man mag daher Ernst Cassirers Feststellung zustimmen, "der Weg führt von der Logik zur Geometrie, um von ihr aus über die Infinitesimalrechnung und Mechanik zur Frage der Realität fortzuschreiten."⁶⁰ Es wäre aber hinzuzufügen, daß es sich bei Geometrie, Mechanik, Realität um die vorgeschriebenen Stationen eines theoretischen Rundwegs handelt, der auf immer längeren Umwegen in der Wirklichkeit zum Abschluß kommt.

⁵⁸ Max C.P.Schmidt: a.a.O., S.24

⁵⁹ Bruno Snell, a.a.O., S.18

⁶⁰ Ernst Cassirer, Leibniz' System, S.224

1.4 *Er ist der Herr der Wege*⁶¹ (Hermes)

Das Kommunikationssystem ‚einer-einer‘, von Michel Serres das ‚Leibniz’sche‘ genannt, wird vom System des Hermes gefolgt: „Es ist polytheistisch oder polyzentrisch, eine Kette von Sanduhren, ein Netz aus solchen Ketten. Die Engel, die vorübergehen, Götter oder Dämonen, halten die Kreuzungspunkte inne: Knoten des Austauschs, des Wechsels, Schnittpunkte, Gabelungen der Entscheidungslinien, Schicksalsspindel, Bündel, bei dem das Viele in einer Hand zusammenläuft. Der Anfang des Politischen. Die Nachrichten, die Ströme gehen hindurch, abhängig von den Energien und den Störungen. Empfangen wird, was ausgesendet wird, zuzüglich oder abzüglich des Rauschens, der Parasiten. Zuweilen ist die Differenz beträchtlich. Was durchkommt, ist manchmal gleich Null. Die Zwischenräume ruinieren die Hungernden. Das Leibnizsche System ist ein Grenzfall des Hermes’schen.“⁶²

Das dritte System⁶³, das ‚Pfungtschema‘, hat die Struktur eines Netzes. Es bedeutet die Rückkehr zum ersten unter anderen Voraussetzungen. Jedes Individuum stellt von sich aus ohne Umweg über ein Drittes Kontakt zu den anderen auf. Alle sind potentiell mit allen verbunden. In dieser Ordnung gibt es keine Hierarchien mehr. Jeder ist sowohl Sender als auch Empfänger. Solch ein ‚wunderbares‘ System ‚hat man noch nicht gesehen‘.

Wahrlich, ich sage Euch, der Souverän spricht mit Engelszungen. Er ist der Himmelsbote, der das Heil bringt, den man nicht schicken darf, weil es sich nicht schickt, aber das versteht sich von selbst, denn er ist ein geschickter Autopoet, der das Gesetz formuliert, das zu brechen ihm vorbehalten ist.⁶⁴ Der absolute Herrscher weiß, was sich schickt und kann nicht tun und lassen, was er will. Er kann nur die Gesetze übertreten, die er selbst formuliert hat. Das ist der Anfang der Politik.

Aus dem klugen Politiker spräche so der *common sense*. Er ist ein Sprachkünstler, der wie ein Musiker die verschiedenen Töne harmonisch zusammenklingen läßt, den

⁶¹ Walter F.Otto, Die Götter Griechenlands, S.115

⁶² Michel Serres, a.a.O., S.71ff.

⁶³ „System ist eine sehr schlechte Bezeichnung. Vielleicht gibt es gar keine Systeme, vielleicht hat es sie nie gegeben. Schon als die Welt entstand, begann die Transformation.“ Michel Serres, a.a.O., S.102

⁶⁴ „Die Tabus, die der König zu beachten verpflichtet ist, laufen dem souveränen Prinzip, das mit der Überschreitung verknüpft ist, nicht entgegen, ergänzen es vielmehr. Es handelt sich letztlich darum, aus dem Verbot und der Überschreitung die einander widersprechen, ein komplementäres Paar zu machen.“ Georges Bataille, Die Souveränität, S.53

widerstreitenden Einstellungen seine wohllautende Stimme verleiht. Im Grunde vollbringt er, was der Wissenschaftler auch macht: er erkennt in den Unterschieden das Gemeinsame, das Allgemeine – die *res publica* –, nur daß er diese Kunst tagtäglich unter Beweis stellen muß, weil – im Vergleich zum Musiker – nichts leichter verstimmt ist, als die öffentliche Meinung, nichts leichter gestört wird, als die öffentliche Ordnung.

Letztlich sind, was die *res publica* betrifft, der Politiker und der Wissenschaftler nur verschiedene Organe desselben 'Volkskörpers'. Der eine führt aus, wozu der andere nicht gemacht ist; dabei verfolgen beide dasselbe Ziel. Der Politiker bezieht vom Philosophen das Rohmaterial für seine Rhetorik. Der Philosoph weiß alles über die Herkunft der Sprache, der Politiker – Inbegriff des Überredungskünstlers – über ihre Formbarkeit. In der Sprachwissenschaft, in der man den Begriff der *Hochsprache* verwendet, ist es nur logisch von einem Sprachraum zu sprechen. Aber genauso, wie es überflüssig sein sollte, von Informationstechnologie zu sprechen, weil jede *Technologie* auf der Verarbeitung und Übertragung von Symbolen fußt, handelt es sich bei jedem Raum letztlich um einen Sprachraum. So schreibt Werner Heisenberg: "Die Philosophie Kants lenkte später die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, daß die Begriffe Raum und Zeit zu unserer Beziehung zur Natur gehören, nicht nur zur Natur selbst; daß wir die Natur nicht beschreiben können, ohne uns dieser Begriffe zu bedienen. Daher sind diese Begriffe in einem gewissen Sinne *a priori*, sie sind die Bedingungen für Erfahrung und nicht primär das Ergebnis von Erfahrung, und man nahm deshalb allgemein an, daß sie nicht durch neue Erfahrungen verändert werden können."⁶⁵ Wohlgemerkt: nicht Raum und Zeit sind die Bedingungen für Erfahrung, sondern die Begriffe von Raum und Zeit. Raum und Zeit wären weiterhin metaphysische Kategorien, die sich der Anschauung entzögen, verfügte man nicht über ein System der Repräsentation, wonach beide, Raum und Zeit, als aus diskreten Einheiten zusammengesetzt dargestellt werden.

Der Begriff der Natur, auf den sich die Naturwissenschaft bezieht, ist der Versuch, die Frage nach dem Wesen Gottes dadurch ein für allemal zu beantworten, daß man dem Problem 'Wer oder was ist Gott?' dadurch geschickt aus dem Weg geht, daß man mit Hilfe der Mathematik das 'Maß aller Dinge' definiert. Hat man nämlich ein allgemeines Maß, dann ergibt sich die Antwort auf die katechetische Frage, Was ist das? von selbst: Es ist das Eine – nämlich: dieses eine Kleinste, das unteilbare

⁶⁵ Werner Heisenberg, a.a.O., S.118

Element – aus dem sich das Eine – nämlich: dieses Ganze, Unteilbare – zusammensetzt.

Existiert ein Schema, das in jeder Hinsicht auf alles übertragbar ist? Eine bekannte Antwort ist: der Raum, denn anders als Gott ist der Raum zwar überall, aber er ist durch sich selbst begrenzt und zwar gleich zweifach: theoretisch in der Axiomatik der euklidischen Geometrie sowie praktisch in den Körpern, deren Ähnlichkeit auf die einfachste aller vernünftigen Eigenschaften zurückgeht, daß sie ausgedehnt sind. In diesem einfachen System tritt bedauerlicherweise eine Komplikation auf: Zwischen den Axiomen und der Ausdehnung vermittelt ein Drittes: die Anschauung oder aisthesis. (Es könnte nämlich sein, daß das euklidische Axiomensystem nur eines von mehreren Systemen ist. Wäre das der Fall, gäbe es neben der bestehenden Kosmologie andere Weltbilder, die nicht weniger wirklich wären, sich aber nicht auf Raum und/ oder Zeit reduzieren lassen; Weltbilder überdies, die nicht zu *beschreiben* sind. Daß die Wirklichkeit dem Auge zusammenhängend erscheint, dies aber nur soweit, wie die Erscheinungen Ausdehnung haben, führt zu dem Schluß, daß die euklidische Axiomatik das einzig probate Modell zur Beschreibung der Welt ist. Ohne Zweifel ist diese Argumentation tautologisch, wie sonst könnte die Argumentation zu einem 'Schluß' kommen? Die Frage ist daher: Wie ist ein Kurzschluß zu verhindern?

Nehmen wir die bekannte Parabel von dem Unternehmer, der am Strand seines Urlaubsparadieses den einheimischen Fischer im Schatten seines Bootes von den Vorteilen der Rationalisierung des Fischfangs überzeugen will, weil er dann auch an einem Strand liegen und zum Angeln mit dem Boot aufs Meer fahren könne: Warum sollte jemand so viel Mühen auf sich nehmen, um den Punkt zu erreichen, an dem er schon ist? Weil der Fischer nur für denjenigen 'am Anfang' steht, für den das Ziel schon feststeht. Nicht dieser Anfang ist das Ziel, wohl aber seine Bestimmung als Anfang. Der Tourist will ja nicht wie der Fischer leben, wenn das bedeutet, in der Welt des Fischers zu leben. (Wenn der Tourist meint, der Fischer lebe wie im Paradies, dann meint er das 'im übertragenen Sinn'. Darin gerät die wiederholende Beschreibung des Fischers zu einer Auseinanderlegung dessen, was der Tourist unter einem Fischer versteht.) Wenn Lichtenberg sagt: 'Der erste Indianer, der Columbus entdeckte, machte eine fürchterliche Entdeckung', dann drückt er damit aus, daß den Indianer der Schlag trifft. Blitzartig wird er aus seiner Welt hinausgeschleudert und erwacht in der Zivilisation, erst jetzt als Indianer.

Der Monotheist wird von Gott geschickt, der ihm die Botschaft auf den Weg gibt: 'Ich bin, der ich bin.' Weil Gott sichergehen will, daß die Botschaft ankommt, schickte er viele, die sein Wort wie Kernbrennstoff in sich tragen. Indem sie den Satz wiederholen, um ihn nicht vergessen, spaltet sich das Wort.

Angenommen, wir alle sind Boten, jeder auf seinem eigenen Weg mit dem gemeinsamen Ziel der Offenbarung, worin erkennen wir uns, woran unsere Gemeinsamkeiten? Am besten gewiß in einem für alle verbindlichen Ausdruck für das Wesen der *Botschaft*, in einem Vorbild wie Hermes. In diese Richtung führt die Frage Karl Kerényis: "'Was erschien den Griechen als Hermes?' So fragen wir nicht, um sogleich die einfachste Antwort zu erhalten, nämlich: 'Ein Gott.' Das würde den meisten nichts oder doch das Fragwürdigste sagen. Durch unsere Fragestellung wird nur soviel vorausgesetzt, daß dem Namen Hermes wirklich etwas, eine Realität, jedenfalls eine seelische, möglicherweise aber eine darüber hinausreichende entsprach."⁶⁶

Hermes existiert wirklich, wenngleich weder uneingeschränkt noch für alle gleichermaßen. Ist er ein 'Seelenführer', dann ist er so wirklich wie die Seele, das heißt, er ist – wie jeder Geist – lange Zeit so unwirklich für die Naturwissenschaft wie er für die Geisteswissenschaft wirklich ist.

(Wie gerufen solche Geister den eisgekühlten Rechnern aus den klimatisierten Chefetagen heute kommen, beweist der Umstand, daß in der industriellen Marktwirtschaft der Anteil der Psychologie an der Rationalisierung der Warenproduktion wächst. Zu meiner Schulzeit bedienten sich die Lehrer gerne solch 'antiidealistischer' Argumente wie: Kein Flugzeug erhebt sich durch bloße Willensanstrengung (oder die Einnahme von LSD) in die Lüfte – als Motivationshilfe zur prinzipiellen Einsicht in die Notwendigkeit. Man könnte dem entgegenhalten, daß kein Flugzeug jemals überhaupt erfunden worden wäre, gäbe es nicht das unstillbare Verlangen, das schon Ikarus zu dem fragwürdigen Unterfangen verleitet hat, dessen 'Restrisiko' des funktionellen Versagens der dünnhäutigen Hülle der Logik anhängt wie das Ventil an einem Fesselballon. Wie Arthur Drexler bemerkt: "wenn eine industrialisierte Wirtschaft der Herstellung der Dinge einen größeren Wert beimißt, als den Gegenstand selbst, sollte der Designer eine Ausbildung und die Einstellung eines

⁶⁶ Karl Kerényi, a.a.O., S.9

Psychoanalytiker vorweisen können. Falls nicht, sollte er wenigstens die Instinkte eines Reporters, oder, besser noch, eines Redakteurs besitzen.“⁶⁷

Hermes lebt nicht, aber er existiert: als Botschafter eines zerfallenden Ganzen. Kerenyi fährt fort: „Wir haben als Historiker nun diesen Hermes in seiner unaufgelösten, höchst persönlichen Ganzheit zu vergegenwärtigen. Es geht dann über die historische Fragestellung schon hinaus, wenn wir jene Realität, die den griechischen Namen Hermes trug, im Reich der durch die Geschichte nicht bedingten, zeitlichen Wirklichkeiten wiederzufinden versuchen. Denn zeit- und raumbedingt sind wohl die Epiphanien der Götter in den Äußerlichkeiten ihrer Erscheinungen. Keine Gottheit geht indessen in Hautfarbe, Haartracht, Kleidung und anderen Attributen restlos auf. Jenes Etwas, das wir suchen, ist eben dieser 'Rest'. Um es zu finden, dazu gehört außer Beachtung der wirklichen Errungenschaften historischer Forschung [...] auch wissenschaftliches Verständnis für große Mythologie.“⁶⁸

Der unauflösbare Rest ist auf eine ähnliche Art 'nur' mythisch, wie die Angst 'nur' psychisch ist: Um sie loszuwerden, reicht es nicht, ein Herz oder eine Lunge zu verpflanzen. Man muß nichts weniger als die Verhältnisse ändern, das heißt, man muß wissen, was die Verhältnisse sind – diesseits und jenseits der imaginären Linie, an welcher der Chirurg geschickt mit dem Skalpell einen Schnitt ansetzt, der nie tiefer ist als die dünne Schicht, die das eine Organ vom anderen scheidet. Die Topologie, in der der Chirurg operiert, verschafft ihm einen strategischen Vorteil gegenüber dem Psychologen. Seine Leistung ist, bezogen auf das Verhältnis zwischen dem Teil und dem Ganzen, objektivierbar – wie ein Ballon, der nichts ist als eine durch eine künstliche Hülle erzeugte Differenz zwischen dem Außendruck und dem Innendruck. Die Art und Weise, wie der Ballon uns über die Statik hinwegsehen läßt, unsere Aufmerksamkeit ablenkt auf das Sinken und Steigen und Schweben im Unbestimmten, von der Hermetik zurück in die Offenheit, das macht die Poesie des Ballonfliegens aus, das uns aus der schwindelnden Höhe der Unvernunft den Grund der Vernunft unendlich wunderbar vorkommen läßt.

„Eine Hermeswelt soll einmal – vielleicht in jener hohen Zeit, deren höchste und auch wohl letzte die homerische Epopöe ist – den Griechen aufgeleuchtet sein, ein Reich und Bereich, neben und mit den anderen Bereichen auf die Gesamtwelt verteilt

⁶⁷ „if an industrialized economy values the process by which things are made more than it values the thing, the designer ought to have the training and inclinations of a psychoanalyst. Failing this he ought, at least, to have the instincts of a reporter, or, more useful, of an editor.“ cit. Richard Hamilton, *Persuading Image*, p.57

⁶⁸ Karl Kerényi, a.a.O., S.10

und doch eine Gesamtheit für sich bildend, eben 'das Reich, dessen göttliche Gestalt Hermes ist'. Dieses Reich wird durch eine eigentümliche Logik gekennzeichnet und zusammengehalten: 'Es ist in vollem Sinne eine Welt, das heißt, eine ganze Welt, nicht irgendein Bruchteil der gesamten Summe des Daseins, was Hermes beseelt und beherrscht. Alle Dinge gehören ihr an, aber sie erschien in einem anderen Licht als in den Reichen anderer Götter. Was sich ereignet, kommt vom Himmel geflogen und verpflichtet nicht; was getan wird, ist ein Virtuosenstück und der Genuß ohne Verantwortung.'⁶⁹

"Begegnen und Finden sind Wesensoffenbarungen des Hermes." So gesehen offenbart sich Hermes überall, wenn ich beispielsweise auf meinem Weg am Rhein entlang den Schafen begegne oder in einem Geschäft eine alte Schallplatte finde. Diese Begegnungen sind in einer Hinsicht zufällig, in einer anderen sind sie es nicht. Ich suche die Schafe nicht; ich komme nur mehrmals die Woche an den Rheinwiesen vorbei, wo der Schäfer die Schafe in einem bestimmten Zyklus hintreibt. So schreibt Kerényi: "Der Fund als Zufall ist an sich noch nicht hermetisch, nur Stoff zu hermetischem Werke, welches aus ihm im Geiste der Götter gestaltet wird. Der Zufall bleibt in jedem Kosmos verweltlicht."⁷⁰ Das Wesensmerkmal des Hermes ist das Wiederbegegnen. Wollte ich die Schafe wiederfinden, müßte ich mir einen Plan zurechtlegen. Aus meiner 'Wanderschaft', die ich antrete, wie es mir beliebt, würde eine Reise, die ich mir fest vornehme, und ich würde zum Beobachter, wie Odysseus, denn "Odysseus ist kein Wanderer. Er ist eher ein Reisender [...] nicht nur weil er 'fährt', sondern seiner existentiellen Situation nach [...] Der Zustand des Reisenden hingegen ist das Schweben."⁷¹

"Einer der eindrucksvollsten Ausstellungsgegenstände" der Weltausstellung von 1889 in Paris (während der der Internationale Kongress der Geographischen Wissenschaften unter Vorsitz von Ferdinand de Lesseps abgehalten wurde) war "der gewaltige Globus von Villard-Cotard, dessen Umfang über 40 Meter maß und auf dem die Besucher die dargestellten Berge, Ozeane und Städte in ihrer für sie verblüffenden Wirklichkeitstreue bestaunten. Zur Weltausstellung von 1900 schlug der Geograph

⁶⁹ Walter F. Otto, a.a.O., S.121

⁷⁰ Karl Kerényi, a.a.O., S 32ff

⁷¹ Karl Kerényi, a.a.O., S 21ff

Elisée Reclus gar die Konstruktion eines noch größeren Globus vor.“ Doch der Plan, der vorsah, daß die “Besucher auf einer spiralförmigen Treppe oder mit einer Bahn an der Außenseite herumfahren würden, von wo aus sie das sorgfältig herausgearbeitete Relief aus der Nähe betrachteten, um sich hernach ins Innere zu begeben, wo ein weitläufiges Panorama auf die Kuppel projiziert würde”⁷², fiel in sich zusammen. Die moderne Gesellschaft versetzt den Einzelnen in einen Zustand der Schwerelosigkeit, von dem er unter dem *ancien régime* nur träumen konnte. Niemand verkörpert diese neue Existenz besser als der Astronaut. Eine dünne, künstliche Nabelschnur, ist die einzige Verbindung, die ihm zum Lebensraum geblieben ist. Falls sie reißt, bedeutet das für ihn eine Reise ohne Wiederkehr. Mit dem Astronauten vollendet sich die Geschichte, die im 15. Jahrhundert ihren Ausgang nimmt.

Durch das Guckloch der Raumsonde bietet sich die Erde dar wie die leuchtende Version des ersten Globus, den der Kaufmann Martin Behaim der Überlieferung nach im Jahr 1492 konstruierte. Die Geschäfte führten Behaim, der 1459 in Nürnberg geboren wurde, erst in die Niederlande, später nach Lissabon, wo er 1507 das Zeitliche segnete. Er war weit herumgekommen und kannte die Welt sowohl als Reisender als auch als Sternkundler. Die erste Weltumsegelung, die Entdeckungen Amerikas und Australiens standen noch bevor. Die Entdeckungsreisenden, die sich in einer Grauzone der Ahnungen bewegten, schickten sich buchstäblich an, über den Tellerrand der mittelalterlichen Welt zu blicken. Wie Otto Muris ausführt, “hielten die mittelalterlichen Kosmographen den Aufenthalt von Menschen in den heißen Zonen überhaupt für ein Ding der Unmöglichkeit, im Indischen Ozean vermuteten sie eine ‘Magnetinsel’, die alle Eisennägel aus den Schiffen herauszog, so daß die Schiffe auseinanderfielen; verschiedene Ungeheuer an den Küsten der unbekannten Länder und in der Meerestiefe bedrohten die kühnen Seefahrer, und endlich konnte jedermann beobachten, wie die Schiffe allmählich hinter dem Horizont verschwanden; sie sanken in den Meeresschlund hinab, und wenn sie zu tief einsanken, konnten sie dann wieder herauskommen?”⁷³

Der Raumfahrer ist der *angelus novus*, der Neue Gottesbote, der von Außen auf die Welt schaut, die die Forschungs- und Eroberungsreisenden aller Jahrhunderte nur von innen gesehen haben. In ihrer Erfahrung vermischt sich das Fahren im Sinn von

⁷² Derek Gregory. *Geographical Imaginations*, p.38

⁷³ Leo Bagrow, *Geschichte der Kartographie*, S.84

reisen mit dem Erfahren im Sinn von empfangen. Erst beide zusammen ergeben das Bild von der Welt, das ein hermetisches Modell ist.

Wie die Anatomen seiner Epoche, wie die Maler und die übrigen Gelehrten der Renaissance, knüpft Behaim an das Wissen der Griechen an. Von ihnen wird berichtet, daß sie seit Hipparch die sphärische Astronomie kannten. Platon pflegte die Vorstellung von der Erde als Kugel, und von Eratosthenes, der 246 zum Vorsteher der Bibliothek von Alexandria berufen wurde, waren erste Messungen des Erdumfangs sowie der Entwurf einer Gradnetzkarte der antiken Welt⁷⁴ überliefert.

Behaims Globus ist ein geradezu ideales Mittel, die alten Kriterien zur Darstellung einer kosmologischen Welt – die aufgrund der ideologischen Situation der Gotik ihre Verbindlichkeit einbüßen – durch neue zu ersetzen. Die ideologische Welt wird auf eine planetarische Erde zurückgeführt, die nach Maßgabe der euklidischen Geometrie feste, anschauliche Grenzen hat.

Der Globus verkörpert die kosmographische Mitte dessen, was Paul Virilio die Logistik der Wahrnehmung nennt. Die „Logistik der Wahrnehmung führt zu einem ungeahnten Transfer des Blickes, sie schafft einen Zusammenstoß von Nahem und Fernem, ein Phänomen der Beschleunigung, das unser Bewußtsein von Entfernungen und Dimensionen vernichtet.

Die Renaissance erscheint aus heutiger Sicht [...] als der Beginn einer Periode, in der alle trennenden Zwischenräume überwunden werden, als ein Eindringen in die Morphologie, was direkt die Wirkung des Realen verändert: nach der Verbreitung der astronomischen und chronometrischen Geräte entstand mit Hilfe von anamorphotischen Verfahren die geographische Wahrnehmung.“⁷⁵ Die Darstellung

⁷⁴ Oswald Muris, *Der Globus im Wandel der Zeiten*, S.22

⁷⁵ Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, S.20; - Leibniz schreibt in den *Principes de la Nature et de la Grace*: „Ainsi il est bon de faire distinction entre la perception qui est l'état intérieur de la Monade représentant les choses externes, et l'Apperception qui est la Conscience, ou la connoissance réflexive de cet état intérieur, laquelle n'est point donnée à toutes les Ames, ny toujours à la même Ame.“ (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Principes de la Nature et de la Grace*, S.600) – Heidegger kommentiert die Stelle phänomenologisch gleichsam als Prozeß der Ver-Drängung: „In diesem Augenpunkt nun ist jeweils in einer bestimmten Perspektive des Seienden und Möglichen gleichsam das ganze Universum ins Auge gefaßt, aber so, daß es sich darin in bestimmter Weise bricht – nämlich je nach der Stufe des Drängens einer Monade, d.h. je nach ihrer Möglichkeit, sich selbst in ihrer Mannigfaltigkeit zu einigen. [...] Die Monaden sind also nicht isolierte Stücke, die erst in der Summe das Universum ergeben, sondern jede ist, als der charakterisierte Drang, je das Universum selbst in ihrer Art, sie stellt aus einem Augenpunkt die Welt vor. Die Rede von der Monade als einer 'kleinen Welt', als eines Mikrokosmos, trifft gerade nicht das Wesentliche, sofern jede Monade das Universum in der Weise ist, daß sie ja drängend das Weltganze in seiner Einheit vorstellt, obzwar nie total erfaßt.“ Martin Heidegger, a.a.O., S.118ff.

der Welt in Form einer Kugel ist deshalb so 'geschickt', weil sich in der Kugel, Idealform der klassischen Topologie, die Monade spiegelt. Der Anblick der Kugel versetzt den Betrachter in den Zustand der Reflexion. in dem sich die unendliche (Außen)Welt auf eine punktförmige (Innen-)Welt hin verdichtet.

Ihre Idealität gewinnt die Kugel durch das Gesetz der Form, das durch die Kugel optimal repräsentiert wird⁷⁶, weil die Kugel ein Gegenstand der Intuition 'vor dem Gesetz' ist⁷⁷. "Nach Pythagoras ist die Kugel die vollkommenste Gestalt eines Körpers, die daher allen Himmelskörpern zukommt."⁷⁸ Mit anderen Worten: Das Modell der Erde ist keine Kugel, weil die Erde eine Kugel ist. Sie ist eine Kugel, weil die Darstellung der Welt (die Welt der Erde und jede andere auch) in jener maßvollen Vollkommenheit der Geometrie mit derselben Notwendigkeit auf eine Kugel hinausläuft, wie zwei Parallele auf den Schnittpunkt im Unendlichen. Die Kugel ist die einzige Form, in welcher sich die Grenzen des unendlichen Universums endlich darstellen lassen. „Denn das Universum muß auf der einen Seite endlich, auf der anderen grenzenlos, drittens schließlich darstellbar sein.“^{83a} Die makellose Oberfläche repräsentiert dadurch, daß sich das ganze Universum in ihr spiegelt, das ganze Universum. Die Kugel, die für die Mitte des Kosmos steht, in der alle Strahlen zusammenlaufen. verkörpert den Rahmen, der bis zum Äußersten geht, als innerstes Anliegen seiner eigenen Erzeugung.

Der Globus ist ein typisches Produkt der Renaissance, denn das Mimesisprogramm dient der Gleichschaltung der Zeit zugunsten eines idealen, zeitlosen Raumkörpers. "Nach Newtons Mechanik ist Zeit lediglich eine Koordinate. Die Körper in der Welt bewegen sich den Gesetzen der Mechanik entsprechend. Diese Bewegungen lassen sich im Prinzip vollständig vorhersagen. Sämtliche vergangenen und künftigen Zustände sind im gegenwärtigen Zustand vorhanden. Vorhersagen und Zurücksagen können mit Hilfe räumlicher und zeitlicher Koordinaten ausgedrückt werden. Auf

⁷⁶ Bei Abraham Moles findet sich die Definition der Form als "eine Gruppe von Elementen wahrgenommen in einer ganzheitlichen und simultanen Erfassung als Produkt nicht einer zufälligen Zusammenfügung, sondern einer Anzahl intentioneller Regeln". Abraham A. Moles: Kunst & Computer, S.17, Der springende Punkt ist die 'Anzahl intentioneller Regeln', die Gott oder Geist eine Position freihält.

⁷⁷ "Ita unusquisque animo potest intueri, se existere, se cogitare, triangulum terminari tribus lineis tantum, globum unica superficie, et similia" René Descartes, Regulae... p.43 (Hervorh. von mir)

⁷⁸ Oswald Muris, a.a.O., S.18

^{83a} "For the universe must be finite on the one hand, unbounded on the other, yet representable in the third place." Theo C.Meijering, Naturalistic Epistemology, p.217

dieser Ebene besteht keine eigentliche zeitliche Asymmetrie, da die Gesetze der Dynamik die Umkehrung der Zeit gestatten.“⁷⁹

Der Globus ist bei aller Evidenz ein höchst kompliziertes Modell aus Kugel und Karte. Der Konstruktion des Globus liegt eine Übersetzung der Allgegenwart in Invarianz zugrunde: Eine Kugel ist eine Kugel. Als Kugel sieht die Erde für jeden Betrachter aus jeder Blickrichtung zu jedem Zeitpunkt gleich aus. Die Wahrnehmung, die sich auf die Kugel richtet, ist indifferent gegenüber den Bewegungen, solange sie keine feststellbaren Veränderungen bewirken.

Man stelle sich vor: Behaim lädt zur Enthüllung des ersten Globus. Die Anwesenden bilden eine Kreis. Sie sehen alle das Gleiche: eine Kugel. Keiner sieht dasselbe, jeder höchstens eine Hemisphäre. Erst nachdem der Globus in eine langsame Drehung versetzt wurde, bekommt jeder Anwesende den ganzen Globus zu Gesicht. Jetzt wird es tatsächlich Zeit – bemessene Zeit der Gäste, die ihren Geschäften nachgehen müssen; bemessene Zeit der Umdrehung, die abgeschlossen ist, wenn auch der letzte Gast sieht, daß sich das Bild wiederholt.

Erst die Projektion der Erdkarte macht die Kugel zum Globus. An der Veränderung des Bildes erkennt der Beobachter, daß sich die Kugel dreht. Daran, daß das Bild Unterschiede aufweist, stellt er fest, wann die Drehung vollendet ist. Diese Kombination von räumlicher Abgeschlossenheit und zeitlicher Endlichkeit erhebt das Modell der Erde in den Stand eines mechanischen Weltmodells.

Möglich wird die Kombination erst durch die Trennung des Raums von der Zeit und ihre Darstellung in zwei separaten Medien: Das Modell des Raums hat die in sich ruhende Form einer vollkommenen, d.h. zeitlosen Kugel, die gegenüber dem Standpunkt des Betrachters indifferent ist und sich zu jeder Zeit in Übereinstimmung mit sich selbst darbietet. Mit der Projektion räumlicher Strukturen auf die Kugel verwandelt sich die Indifferenz des Idealkörpers in ein System der Einschnitte, das mit

⁷⁹ Peter Øhrstrøm/Per F.V.Hasle, *Temporal Logic*, p.1. Ein Grund für die Unberechenbarkeit der mittelalterlichen Welt liegt im Konzept der Zeit. In ihrer Untersuchung zur Zeitvorstellung in der Erkenntnisphilosophie führen Peter Øhrstrøm und Per Hasle aus: "The Scholastics took a great interest in statements with temporal elements. One obvious reason for this is the fact that such an interest was already present in Aristotle's own writings, and especially so in the works that Boethius translated. The other major reason was that Medieval logic obviously had to relate to language, partly as a consequence of its position with the trivium [i.e. artes liberales: Grammatik, Rhetorik, Dialektik] and partly because of its own tripartite organisation (the three 'layers') [in the study of logic, as there were terms, propositions, and arguments (including syllogisms)]. Since time and tense are prominent factors in language, logic was a matter of course applied to expressions, statements and arguments with temporal content." Peter Øhrstrøm/Per F.V.Hasle, a.a.O., p.7ff

einer Temporalisierung des Idealkörpers korrespondiert. Ist die 'organlose' Kugel gleichgültig gegenüber der Zeit, so die Karte, die sich in die Fläche ausbreiten läßt, gleichgültig gegenüber dem Raum. Als "Strukturmodell *raumbezogener* Informationen über Wirklichkeiten."⁸⁰ reduziert sie den Raum auf ein Muster aus Linien und Punkte, die als Markierungen logischer Beziehungen geradewegs zum Ursprung der Geometrie als Ursprung einer räumlichen Wirklichkeitskonstruktion zurückführen.

Die Kehrseite dieser theoretischen Differenzprodukte ist deren ästhetische Indifferenz. Wassily Kandinsky weist beispielsweise daraufhin, "daß die Bemühungen, die Kunst aus geographischen, ökonomischen, politischen und sonstigen rein 'positiven' Bedingungen herauszuleiten, nie erschöpfend sein können, und daß bei diesen Methoden das Einseitige nicht zu vermeiden ist. Nur der Zusammenhang der Formfragen der beiden erwähnten Gebiete auf der Grundlage des geistigen Inhalts kann hier die ganze Richtlinie weisen, wobei die 'positiven' Bedingungen eine untergeordnete Rolle spielen – sie sind selbst im Grunde genommen nicht Bestimmung, sondern Mittel und Zweck."⁸¹ Der Punkt, seine Verlängerung zur Linie, sowie deren Ausdehnung in die Fläche bilden das ästhetische Inventar, ohne welches eine graphisch-graphematische Übertragung des Modells nicht zu machen wäre.

Dessen weltanschaulicher Charakter beruht auf derselben Organisation der Beziehungen, welcher es seinen inneren Zusammenhalt verdankt. Insoweit die Kohärenz physikalisch-mathematisch begründet ist, erscheint die Erde – an welcher der Globus die allgemeine Vorstellung des Kosmos beispielhaft zur Anschauung bringt – als ebenso einzigartig wie allen anderen Planeten ähnlich.

"Die Natur erzeugt Ähnlichkeit", schreibt Benjamin⁸². Daß er dem Menschen die "allerhöchste Fähigkeit im Produzieren von Ähnlichkeiten" zuschreibt, läßt darauf schließen, daß die Wahrnehmung von Ähnlichkeit eine Erkenntnisfunktion darstellt, insbesondere die Fähigkeit, die allgemeinen Prinzipien zu erkennen, die das Wesen der Erscheinungen ausmachen. Dies allein macht noch nicht die menschliche Fähigkeit aus, die in der 'Produktion von Ähnlichkeit' besteht. Die Mimesis kommt einer aktiven Inanspruchnahme der Naturgesetze gleich, sei es im Sinne eines poetischen Schöpfungsakts, sei es in Form eines technischen 'Entbergens'⁸³. Benjamin setzt beim

⁸⁰ Christoph Steurer, Grundlagen für ein wissenschaftstheoretisches Strukturkonzept zur Kartographie, S.5 (Hervorhebung von mir)

⁸¹ Wassily Kandinsky: Punkt zu Linie und Fläche, S.128

⁸² Walter Benjamin, Lehre vom Ähnlichen, S.204

⁸³ s. hierzu Martin Heidegger, Die Technik und die Kehre

Menschen die Fähigkeit zur Erkenntnis natürlicher Veranlagungen voraus. Diese Fähigkeit scheint der Natur nicht gegeben zu sein, jedenfalls nur in der Form, daß diese Veranlagungen erst durch den Menschen zum (Selbst-) Bewußtsein kommen. Der Mensch, der sich durch diese Fähigkeit von der Natur absetzt, wird zum Medium der Natur. Wie die Sonne die Mitte des kopernikanischen Weltraums bildet, so der Mensch die Mitte der Noosphäre.

In der Natur findet sich (aus menschlicher Sicht) reaktive Anpassung, wo Pflanze und Tier das Bewußtsein abgesprochen werden läßt. Mimikry (sprichwörtlich beim Chamäleon), eine Unterscheidung zwischen innerer und äußerer Natur schlecht zu. Daß ein Fisch, der auf dem Meeresgrund die Farbe von Schlack, auf einem Felsen die Farbe von Stein annimmt, sich fast nahtlos in seine Umgebung einpaßt, ist gerade in der Zuverlässigkeit, mit der das geschieht, ein Ausdruck der symbiotischen Beziehung, die sein neurophysiologisches System mit seiner Umwelt unterhält. Seine 'Kontextabhängigkeit' zeigt eine auffällige Parallele zur Arbitrarität des Zeichens. Und umgekehrt: Wie das Zeichen ist der Fisch disponibel. Die Beweglichkeit setzt seiner Fügsamkeit Grenzen, die mit den Grenzen des Körpers übereinstimmen. Deshalb ist es unmöglich, dem Tier jegliches Bewußtsein abzusprechen, solange nicht geklärt ist, ob die Ortsveränderung des Körpers 'äußere' oder 'innere' Ursachen hat. Wendet man diese Analogie auf das Zeichen zurück, dann stellt sich die gleiche Frage. Einerseits scheint es 'natürlich', daß ein Zeichen sich nicht aus äußerem Antrieb bewegt. Andererseits fragt sich, ob nicht auch das Zeichen nur die der Wahrnehmung zugewandte Seite eines Körpers ist, der einen Geist in sich birgt, der das Zeichen zur Bedeutung drängt. Insofern werden wir auf Walter Benjamins Hinweis zu Anfang seiner *Lehre vom Ähnlichen* – "Die Einsicht in die Bereiche des 'Ähnlichen' ist von grundlegender Bedeutung für die Erhellung großer Bezirke des okkulten Wissens."⁸⁴ – noch näher einzugehen haben.

Sagen wir es so: die Mimikry ist das Anzeichen einer technischen Intelligenz bzw. einer pragmatischen Einstellung (des Organismus), die sich nach der (äußeren) Notwendigkeit richtet. Der Unterschied des Geschöpfs zu irgendeinem Ding oder Zeichen beruht auf der Fähigkeit, sich aus eigener Kraft zu bewegen. Weil der Mensch auch zu den Geschöpfen zählt, ist die Grenze von der (regulativen) Mimikry zur (kreativen) Mimesis fließend. Dieser schöpferische Ausdruck einer *poetischen*

⁸⁴ Walter Benjamin, a.a.O., S.204

Intelligenz zeichnet sich vor der Mimikry dadurch aus, daß sie den Ortswechsel nicht nur aus eigener Kraft, sondern, wie man so sagt, 'aus eigenem *Antrieb*' vollzieht.

Die poetische Intelligenz besitzt eine über die 'eingeschränkte Wahrnehmung' der spontanen sinnesphysiologischen Reize, die von den Farb- und Helligkeitsunterschieden zwischen Vorder- und Hintergrund ausgeübt werden, hinausgehende 'normale Wahrnehmung' von Gestalten⁸⁵, die sich aus den Einschreibungen der spontanen Wahrnehmung von 'Figürlichkeit' in die Erinnerung zusammensetzt⁸⁶. Die ποιησις verfügt mit über dem Feld der 'mitpräsenten' Kontextuierung über einen (Hinter-) Grund, von dem sich das Subjekt abhebt und vor dem es agieren kann⁸⁷.

Der Künstler wählt die Form seines Kunstwerks, das eine 'Extension des Leibes' (McLuhan) darstellt, doch nicht, um sich unsichtbar zu machen, sondern ganz im Gegenteil, um ein Zeichen zu setzen. Der Künstler kehrt den reaktiven Prozeß von Ursache und Wirkung nach Kräften um. Die Natur beschreibend übertritt er ihre Vorschriften. Schreibend entwickelt er sich vom Empfänger zum Sender seiner eigenen Botschaften.

Der Begriff von Ähnlichkeit steht am Ende eines Erkenntnisprozesses, in dessen Verlauf die Ähnlichkeit der Gegenstände vermittle der Ähnlichkeit der Anschauung auf die Ähnlichkeit der Bewußtseine übertragen wird. In gleichem Maß, wie das Gesetz der Ähnlichkeit die Beziehung zwischen verschiedenen Gegenständen regelt, regelt sie die Beziehungen zwischen den Anschauungen. Die verschiedenen

⁸⁵ "Eingeschränkte Wahrnehmung läßt Helligkeits- und Farbunterschiede hervortreten und zerteilt das Gesichtsfeld nach Konturlinien in Flächen; normale Wahrnehmung ordnet diese Reize der Welt unserer Erfahrung zu, in der wir uns erinnern und handeln. [...] Gestalterkennung ist also ein Bestandteil normaler Wahrnehmung, die Abgrenzung zwischen 'figure' (dem Objekt) und 'ground' (Hintergrund) dagegen eine eingeschränkter Wahrnehmung." Thomas Gagalick, Kontinuität und Diskontinuität im Film, S.49ff.

⁸⁶ "Der natürliche Mensch wird sich schwer bereden lassen, daß er nicht nur nicht von einer Landschaft, sondern nicht einmal nur von einem Haus, einem Zimmer, einem Tisch eine Anschauung habe; und doch ist dem so. Er beachtet eben nicht, daß, was der durchlaufende Blick (eventuell die tastende Hand) bei ruhigem oder bewegtem Kopf und sonstigem Körper am Gegenstande allmählich auffasst und was er nun als direktes Besitztum der Anschauung faßt, vielmehr nur Besitztum des Anschauungsverlaufs ist, der sich an die erstgegebene Anschauung schließt. Wieder haben wir hier einen Komplex ihrem Inhalte nach kontinuierlich ineinander übergehender Anschauungen; eine uns durch Erfahrung wohlvertraute Gruppe anschaulich zu erfassender Änderungsformen, die wir von einem beliebigen Glied der Gruppe ausgehend allseitig durchlaufen und uns dabei der stetigen Inhaltswandlungen und -zusammenhänge immer wieder versichern können." Edmund Husserl, Der anschauliche Raum, S.277ff.

⁸⁷ siehe zum Verhältnis von Vordergrund und Hintergrund im antiken Theater auch Hans-Thies Lehmann, Theater und Mythos

Anschauungen finden ihren gemeinsamen Gegenstand im Globus als das Zentrum der topologisch definierten Ähnlichkeitsbeziehungen im Rahmen der euklidischen Geometrie.

Wie ein Getriebe übersetzt der Globus die geometrischen Leitsätze und astronomischen Beobachtungen der Vergangenheit in das vorausschauende Modell einer Synthese der Einzelwahrnehmungen. Für das Scheibenmodell (das zu Behaims Zeiten gewiß noch seine Anhänger hatte) sprach der Wahrnehmungshorizont der meisten Menschen, die angesichts dessen, was sie tatsächlich sahen, wenig Grund hatten, das alte Modell in Zweifel zu ziehen; überdies bot sich ihnen kaum Gelegenheit, das alte Modell auf die Probe zu stellen.

Wenn sich der Globus gegenüber der Scheibenwelt trotzdem durchsetzt, dann weniger, weil die Menschen ihres Irrtums gewahr geworden wären, als vielmehr, weil sie eine neue Haltung gegenüber der Welt einnehmen. Der Irrtum der Altvorderen, der für den Menschen der Neuzeit so viel bedeutet, bedeutet für die Altvorderen nichts. Daß der Astronaut die Scheibenwelt nicht sieht, heißt nicht, daß die Scheibenwelt nicht existiert, sondern zunächst einmal bloß, daß er sie aus seiner Position heraus nicht sehen kann, jedenfalls nicht als Welt.

Die Astronauten, die zum ersten Mal eine tatsächliche Anschauung von jener Welt bekommen, wie sie Kepler und Galilei sich vorgestellt haben, erkennen in dem Augenblick, wo sie ihrer ansichtig werden, daß es sich um eine Realfiktion handelt, um einen kurzen Traum, denn sie kennen die kulturelle Zerrissenheit ebenso wie die Empfindlichkeiten der Natur. Und sie sehen die unwahrscheinliche Einzigartigkeit der Welt. Daß die Welt tatsächlich eine Kugel ist, ist das, was die Erde mit den anderen Planeten teilt. Was die Erde als Welt vor den anderen Planeten auszeichnet ist nicht ihre objektive materielle Gestalt, sondern das Selbst-Bewußtsein ihrer Bewohner, eine Bewußtseinslandschaft, für die die geometrische Form der Erde allenfalls ein Rahmen ist, der in der Kosmologie des 20. Jahrhunderts ein wenig verloren dasteht, insofern die sichtbare Welt nur ein kleiner Ausschnitt einer viel größeren ist, so daß der Blick auf die Erde als Kugel als ein Blick zurück auf ein altes Weltverständnis interpretiert werden kann.

Die Kugelform der Erde bildet den virtuellen Rahmen der Vernunft. In der Oberfläche der Kugel erkennt sie den universellen Daseinshorizont eine in Wirklichkeit erdgebundenen Lebens. Behaims Globus stellt, obwohl kein Kunstwerk im engeren

Sinn, überdies einen wichtigen ästhetischen Beitrag dar. In Umwendung des Kantischen Topos, stellt der Globus die Welt in den Mittelpunkt der Interesselosigkeit. "Wie weiß der Benutzer, wo der jeweilige Blickpunkt in einem komplexen Wissensraum liegt? Eine Lösung besteht darin, Navigationshilfen bereitzustellen, denen in der wirklichen Welt vergleichbar. Wenn Leute beispielsweise in einer fremden Stadt unterwegs sind, benutzen sie abstrakte, maßstäbliche Modelle oder Karten, um Orte im Verhältnis zu anderen Orten ausfindig zu machen oder um zu anderen Orten zu gelangen. [...] Wahrzeichen ähnliche Strukturen können auf natürliche Weise vorkommen, sobald Wissens Elemente Strukturen bilden, welche durch Erfahrung wiedererkennbar werden."⁸⁸ Der Globus markiert nicht nur das geopolitische Zentrum der Noosphäre; er beschreibt sogar den Weg dorthin – und für diejenigen, die ausziehen, die Welt zu erobern, den Weg dorthin zurück. Er lenkt alle Blicke auf sich – die der Anwesenden sowieso, aber mehr noch die Blicke der Menschen überall in der Welt. Die ganze Welt ist umstellt. Für Hermes gibt es nunmehr kein Entkommen...?

⁸⁸ Kim M.Fairchild/Steven E.Poltrock/George W.Furnas, SemNet: Three Dimensional Graphic Representation of Large Knowledge Base, p..223

1.5 Das Bild des Körpers vor dem Licht der Aufklärung

“Lug & Trug!” knurrte Onkel Dagobert. “Gestern bekam ich eine Einladung von einer Frau Sonnabend. Sonnabend!”

“Na und?” fragte Tick [...]

“Ich heiße ‘Duck’”, rief der Onkel aufgebracht, “was soviel wie Ente bedeutet und: ich bin eine Ente. Könnt ihr mir sagen, was dann diese Frau Sonnabend ist?”

[...]

Nun ist Ileana Sonnabend eine Frau, die nicht nur sonnabends, sondern sogar sonntags arbeitet! Sie ist die Ex-Frau von Leo Castelli, dem New Yorker Galeristen, und sie hat eine eigene Galerie, die mindestens so berühmt ist, wie die von Castelli. “Leo”, sagte also Frau Sonnabend am Telefon, “hast du diese dämliche Ente in deiner Kartei, du weißt schon, die mit dem Zylinder...?”⁸⁹

“Wie sollten die ‘Tatsachen’ beweisen, daß sich die Erde bewegt, wenn doch die intuitive Beobachtung zeigt, daß sie unbeweglich ist? Damit die Tatsachen zugunsten Galileis ‘sprechen’, muß er seine Leser, seine Gesprächspartner, zunächst einmal dazu bringen, die Tatsachen umzudefinieren, das heißt, sie in einer neuen Sprache zu beschreiben.” schreibt Isabelle Stengers und sie fährt fort, [Paul] “Feyerabend kritisiert Galilei nicht, weil dieser eine neue, theoriegeladene Beobachtungssprache eingeführt habe. Er will vielmehr darauf hinaus, daß keine der verschiedenen (wissenschaftlichen, theologischen, mythischen oder sonstigen) Beobachtungssprachen sich auf eine eindeutige Beziehung zu den Fakten berufen kann, die es ihr erlaubte, über konkurrierende Beobachtungssprachen zu urteilen.”⁹⁰

Nehmen wir noch einmal als Beispiel Hermes: Die antiken Griechen, die geglaubt haben, daß Hermes ein Gott ist, haben sich nicht geirrt. Für sie war Hermes derjenige, den sie mit diesem Namen verbanden. Weil sie an ihn glaubten, konnten sie in dieser Sache gar nicht irren. Anders hätten sie den Vorwurf akzeptieren müssen, daß sie es hätten ‘besser’ wissen müssen. Etwas überhaupt wissen können, gehört zur Freiheit. Irrtum eingestehen ist ein Merkmal der Verantwortung. Diese Überzeugung des Wissenkönnens ist so fest in uns verwurzelt, daß wir sie ganz selbstverständlich auf

⁸⁹ Burkhard Brunn, *Noch mehr Daisy - Eine Vernissage mit Cindy Sherman und den Ducks*, S.ZB6

⁹⁰ Isabelle Stengers: *Die Galilei-Affären*, S.409ff.

ganze Gesellschaften oder Epochen übertragen, wenn es etwa heißt: das Mittelalter irrte in der Annahme, die Erde sei eine Scheibe oder: die Alchemisten irrten, die aus unedlen Metallen Gold zu machen suchten.

Was ist in diesem Zusammenhang von der Feststellung zu halten: Columbus irrte, als er Amerika entdeckte? Er glaubt, er sei in Indien gelandet, wovon sich später herausstellt, daß es ein anderer Kontinent ist, den man unter dem Namen *America* in die Karten und auf den neuen Globen eintragen wird. Wer sich irrt, irrt sich nicht 'selbst'. Er wird durch das Wissen anderer auf seinen Irrtum aufmerksam, beziehungsweise: von ihnen aufmerksam gemacht. Bis zu diesem Punkt ist er für sich überzeugt. Für andere, die es besser wissen, glaubt er.

Ein Irrtum wäre es zu glauben, es gäbe Wissen ohne ihn; tatsächlich schließt Wissen, positives Wissen, den Irrtum ein. Der Irrtum markiert die Grenze des Wissens zum Nichtwissen. Diese Grenze ist im Unterschied zur natürlichen Grenze eines Kontinents eine Grenze im übertragenen Sinn. Eine natürliche Grenze wie der Saum zwischen Land und Wasser, ist von jedem einzelnen unmittelbar erfahrbare. Die Grenze zwischen Wissen und Irren verläuft zwischen Einstellungen, Bewußtseinszuständen oder Handlungen von Personen und verändert sich mit ihnen ständig.

Wie läßt sich unter diesen Voraussetzungen Wissen darstellen, welche Form hat das Wissen? – Der Globus ist eine Antwort. Wissen heißt erkennen. Ganz kennt man, wessen Anfang und Ende man kennt. Wollten wir Hermes erkennen, müßten wir ihm endlich auf die Spur kommen, die von welchem Ursprung auch immer (Zeugung, Geburt) zu welcher Bestimmung auch immer auf jeden Fall über die Transmission unserer Gegenwart führt. Der Globus ist ein Mittel, die Verfolgung aufzunehmen.

Ginge es nach der Naturwissenschaft, verlief dieser Weg, diese Spur als 'Scheideweg' genau zwischen Wissen und Glauben. Er hätte selbst die Eigenschaften einer natürlichen Grenze.

Den Anfang in Erinnerung und das Ziel vor Augen ist der Weg des Forschers alles andere als gerade. Nie nimmt er denselben Verlauf, jeder, der die Freiheit beansprucht, geht seinen eigenen Weg. Gemeinsam ist ihnen, daß sie enden, wo sie begonnen haben. Betrachtet man von diesem Punkt aus die ganze Spur, zeichnet sich ab, was in der Kunst Kontur genannt wird: eine zur Figur geschlossene Umrißlinie.

Es gibt Linien, die kommen uns abgeschlossen vor, wie ein gelebtes Leben ohne jede Hoffnung auf ein Jenseits. Andere Linien sind alles andere als das und werden es

vielleicht niemals sein. In diese Kategorie fällt die Linie zwischen Glauben und Wissen selbst. Für Isaac Newton – dessen Geist in dem Klischee des deterministischen Mechanikers gefangen gehalten wird⁹¹ – ist der Glaube eine unleserliche und lückenhafte Stelle im Buch des Lebens, eine verrauschte Übertragung der Botschaft Gottes, die zu rekonstruieren die vornehmste Aufgabe des Wissenschaftlers ist. "Für Newton war alles wahre Wissen in gewisser Hinsicht ein Wissen von Gott. Die Wahrheit war unteilbar, und ihre Einheit war von der Einheit Gottes gewährleistet. Vernunft und Offenbarung gerieten nicht in Widerspruch, sondern ergänzten einander. Die Attribute Gottes waren im Wort der Schrift bezeugt, doch ebenso unmittelbar spiegelten sie sich im Wesen der Natur. Naturphilosophie, die für Newton die Alchemie umfaßte, besaß deshalb eine unmittelbar theologische Bedeutung, und Newton war überzeugt, daß die Naturphilosophie in der Lage sei, ihm diejenigen Aspekte des Göttlichen zu enthüllen, die in der Bibel nicht bezeugt waren oder deren Zeugnis durch Zeit und menschlichen Irrtum verderbt war. Auf welchem Wege man sich auch der Wahrheit näherte, das Ziel blieb stets dasselbe. Experimentelle Entdeckung und Offenbarung, die Ergebnisse von Vernunft, Spekulation oder Mathematik sowie die im Mythos, in der Weissagung oder im alchemistischen Lehrgut verborgenen, chiffrierten Botschaften der Alten fielen, wenn man sie nur recht deutete, in der unbegrenzten Identität und Majestät der Gottheit wieder in eins zusammen."⁹²

Apollon ("der die Spur des Diebes [seiner edlen Kühe] entdeckt hatte") "betrat die Höhle, weckte Maia und forderte": "Gebt meine Kühe heraus. Ich weiß, daß Hermes hier ist." – Maia ("zeigte auf das Kind in Windeln gewickelt") höhnisch: "Du behauptest wirklich, dieses unschuldige Wesen könnte deine Herde gestohlen haben? "Welch eine lächerliche Anschuldigung!" – Apollon hebt das Kind auf und trägt es zum Olymp. Dort erstattet er Anzeige. Das Kind wird verhört. Es leugnet zuerst beharrlich. Apollon hatte seine Häute erkannt. Dieses Kind ist schon früh ein Lügner und ein Dieb. Hermes gesteht. War es wirklich *seine* Schuld?

⁹¹ "Man lernt Physik meist aus einem Lehrbuch, das auf kurzem Weg das für richtig gehaltene Wissen plausibel macht oder systematisch darstellt. Der Leser gewöhnt sich so an die Begriffe und an die Sätze. So haben sich z.B. die Physiker daran gewöhnt, daß das Licht auf elektromagnetischen Wellen beruht, daß die Wärme eine Energieform ist. [...] Die Gründe dafür, die Zweifel daran, und viele Schwierigkeiten, die eine solche Vorstellung bot, werden nicht mehr diskutiert. So werden auch die grundlegenden Begriffe der Physik nicht mehr voll verstanden." Friedrich Hund: Geschichte der physikalischen Begriffe, S.11

⁹² Betty J.T.Dobbs, Alchemische Kosmogonie und arianische Theologie bei Isaac Newton, S.139ff

Die Frage, wer oder was Hermes ist, ist eine törichte Frage. Wer sollte, wer könnte sie beantworten? Und in welcher Sprache? Wem könnten wir in dieser Angelegenheit rückhaltlos vertrauen? Dem Philosophen? Dem Künstler? Hermes selbst? Von wem ist zu sagen, er sei wirklich ohne Interesse?

„Die philosophischen Fragen über die Sprache stehen jedoch fast zwangsweise zu den wissenschaftlichen quer [...] und ebenso ist es bei der Wissenschaft. Und meines Erachtens auch bei der Kunst. [...] So würden die Dinge noch immer liegen [...] wenn nicht die Kunst selbst sich so entwickelt hätte, daß die philosophische Frage nach ihrem Status fast zum Wesen der Kunst geworden ist, so daß die Kunstphilosophie nicht mehr länger außerhalb des Gegenstands steht [...] Und nun bleibt die Frage, was die Kunst dann tatsächlich von der Philosophie unterscheidet. Und das führt wiederum zu der Frage, was denn das vorliegende Buch [...] von einem selbständigen Kunstwerk unterscheidet.“⁹³

Die Kunst besteht darin, den Punkt zu finden, an dem alle Linien zusammenlaufen und einen geschlossenen Raum der Weltanschauung bilden. Der springende Punkt der Kunst ist das Subjekt als Ursprung und Ziel aller Erfahrung. Dieses Subjekt ist 'ästhetisches' Subjekt, weil es, nachdem der Anfang mit der Folgerichtigkeit eines Mechanismus sein Ende gefunden hat, mit einem Sprung den Sprung überwindet, der sich wie ein \neq zwischen Ende und Anfang querlegt. Die $\alpha\iota\sigma\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ vernäht das Wissen der Form mit der Form des Wissens.

„Die Stärke des ästhetischen Subjekts zur Integration dessen, was es ergreift, ist auch seine Schwäche. Es zediert sich an eine vermöge ihrer Abstraktheit ihm entfremdete Einheit und wirft abdankend seine Hoffnung in die blinde Notwendigkeit. Läßt die gesamte neue Kunst als immerwährende Intervention des Subjekts sich verstehen, das in nichts mehr gesonnen ist, das traditionelle Kräftespiel der Kunstwerke unreflektiert walten zu lassen, so korrespondiert den permanenten Interventionen des Ichs der Drang zu seiner Entlastung aus Schwäche, getreu dem uralten mechanischen Prinzip des bürgerlichen Geistes, die subjektiven Leistungen zu verdinglichen, gleichsam außerhalb des Subjekts zu verlegen und solche Entlastungen als Garanten hieb- und stichfester Objektivität zu verkennen.“⁹⁴

⁹³ Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen, S.94

⁹⁴ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, S.51

Die ästhetische Naht läuft quer zur Richtung der $\delta\omicron\chi\epsilon$ ⁹⁵ als Zeichen der Gleichzeitigkeit von Abreise und Ankunft. Auf dem Globus sind alle Wege vorgezeichnet, die zu diesem Gleichzeitigkeitspunkt zurückführen, an dem sich die Geschichte vollendet. Der Globus stellt sogar alle diese Punkte dar; er ist die Naht.

Wie steht es mit denjenigen, die sich auf den Weg machen? Sie unterliegen demselben Gesetz, das sie zum Ziel führt. Das zu demonstrieren ist die Aufgabe der Anatomie. In der Anatomie wird der Leib nach allen Regeln der Kunst zergliedert. In der Mimesis wird er nach ähnlichen Regeln wieder zusammengesetzt.

Die leibhaftige Darstellung des Menschen trägt den Beschränkungen Rechnung, die er sich selbst durch den Wunsch auferlegt, sich vollkommen, d.h. in seiner gottgleichen Vollkommenheit, zu erfahren. Das Volumen des Körpers entspricht ebenso wie die Motorik seines Bewegungsapparats den Gegebenheiten eines in sich geschlossenen, endlichen Erfahrungsraums, in dem der einzelne Mensch sich mit der Sicherheit desjenigen bewegt, der in Einklang mit der Vernunft weiß, daß jeder Punkt des Raumes erreichbar ist; daß er, wo immer er sich befindet, sich nicht verlieren kann, und daß es von überall einen Weg zurück gibt. – “ Es war genau diese Übereinstimmung zwischen dem ‘Sitz der Seele’, dem *sensus communis*, und der Anatomie der physischen Bewegung, die Leonardo gestattete festzustellen, daß ‘ein Bild oder eine Darstellung menschlicher Gestalten in der Weise hergestellt werden sollte, daß der Betrachter vermittels ihrer Haltung ihre geistige Einstellung erkennen kann’. Diese pneumatisch-physiologische Konstruktion aus der medizinischen Tradition sprach ein Kontinuum zwischen Geist und Körper nach dem Vorbild von Ursache-Wirkungsbeziehungen an. Kemp [*Il concetto dell'anima* in: *Leonardo's Early Skull Studies*, p.125] schließt zutreffend, daß ‘Leonardo zeigen konnte, daß jede gestische oder ausdrückliche muskuläre Bewegung einen visuell-kommunikativen Teil der inneren geistigen Sprache darstellte. Deshalb war es für einen Künstler physiologisch

⁹⁵ Kanal, Blutgefäß, aber auch: Gastmahl. “Parmenides bedachte ferner, daß Skeptiker zweifelten, ob man ‘Seiendes’ begreifen könne, wie man es den Musen und Sehern zutraute. Schon Hesiod hatte gezweifelt, daß die Musen stets Wahres sagten; Xenophanes, Hekataios, Heraklit, Alkmaion hatten gelehrt, göttliches Wissen sei Menschen unerreichbar; Parmenides gab den alten Glauben an Offenbarung preis, hielt jedoch fest daran, es müsse ‘Wahrheit’ geben, nahm diese auch, da er die Heliaden einführte, als göttliches Wissen, aber nicht im Sinn der Musen, deren ‘Erinnerung’ die ‘Unvergeßlichkeit’ sicherte. Die ‘Sonnentöchter’ künden nicht mehr das Seiende, sondern mahnen zum Suchen: es gibt einen Weg zur Wahrheit, aber das Ziel des Wegs steht nicht fest, wie bei Hesiod; die körperliche Plage des Anstiegs wird zur geistigen Mühe des Forschens. Parmenides kennt, wie Hesiod, einen zweiten Weg und in gewisser Weise hat dieser auch sein Gutes; diesem Weg der *Doxa* (der unverbindlichen Meinung) widmet er den zweiten Teil seines Gedichts. Für Hesiod, der dazu mahnt, ‘gut’ zu sein, führt der zweite Weg zum Schlechten. Doch auf dem Weg des Parmenides vollendet man nicht sich selbst, sondern sucht Objektives, – da darf man sich wohl bescheiden. Aber was ist dies ‘Sein’, die ‘Wahrheit’?” Bruno Snell, a.a.O., S.222

unpassend, das Portrait einer Figur in Aktion von Überlegungen hinsichtlich dessen Geisteszustand zu scheiden.“⁹⁶

In diesem (anatomischen) Rahmen erscheint jede Vorstellung realistisch, die sich mechanisch, als Aufeinanderfolge von Ursache und Wirkung darstellen läßt. Die Wissenschaft löst den Zielkonflikt dadurch, daß sie dem Ausdrucksvermögen logische Grenzen setzt. Das Ergebnis dieser 'Systemrationalität' ist die in der Maschine verselbständigte Technik, deren Aufgabe darin besteht, daß sie zu jedem Beginn oder Ausgangszustand ein Ziel antezipiert. Auf diese Weise wird vermieden, daß man sich in unlösbare Probleme verstrickt.

In der Ästhetik der *μεχανε* bildet der Körper die Grundlage dieser Übereinstimmung. Der Darstellung des Sitzes der Seele als leibhafter Raumkörper ist das Ergebnis ausgedehnter anatomischer Exerzitien: "Der medizinische Kommentator [des 15.Jahrhunderts] besaß nicht nur seine wichtigen Texte (die Aphorismen des Hypocrates wurden in der medizinischen Ausbildung seit der Antike benutzt; ihre Autorität wog ebensoviel wie die grundlegenden Schriften anderer Disziplinen [Künste]); er war auch verpflichtet, seine wichtigen Autoren in Einklang miteinander zu bringen." Es war seine Aufgabe, zwischen den verschiedenen Darlegungen bezüglich der Eigenschaften des Körpers zu vermitteln. "Darüberhinaus mußte der Arzt seine Regeln in die Tat umsetzen, und der Anatomist mußte wiederum den seziierten Körper in das Gesamtschema einordnen."⁹⁷ Der mimetische Künstler, der den Körper unter verschiedenen Gesichtspunkten beschreibt, vollzieht einen Erfahrungsprozeß nach, dessen Entwicklung in historischer Perspektive in seiner Prozeßhaftigkeit zu erkennen ist.

Der 'innere Wert', die 'Klasse', die in dem Wort Format mitschwingt, drückt aus, daß ein Werk 'von Format' ein 'auratisches' Werk ist, dessen Wirkung über den formalen Rahmen hinaus sich an das Publikum richtet. Das Format des Werks beruht auf seiner räumliche Organisation: „Es war ungebräuchlich für die Kunsttheorie jener Zeit, von 'Komposition' oder 'Gestaltung' zu sprechen, als vielmehr von 'Regel' [*ordinance*] (lat. *ordo*, *ordinatio*, so wie im 17. Jhdt-Niederländisch *ordinancy*) eines Gemäldes. Gemeint war damit die Verteilung oder Entwicklung plastischer Formen, insbesondere menschlicher Figuren. Diese ordinance darf nicht mit *scaenographia* verwechselt werden, die ausschließlich wissenschaftliche (d.h. mathematische)

⁹⁶ Bernard Schultz, *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, p.71

⁹⁷ R.K.French, *Berengario da Carpi and the Use of Commentary in Anatomical Teaching*, p.64

Methode der dreidimensionalen Darstellung auf einer zweidimensionalen Oberfläche.“⁹⁸ Das hier verwandte englische *ordinance* bedeutet so viel wie Befehl, der vom Maler in seiner Eigenschaft als Autorität an die darzustellenden Gestalten ergeht und sich auf den Platz bezieht, den sie im Bildraum einzunehmen haben. *Ordonance* ist der Ausdruck für eine doppelte Kommunikationsbeziehung zwischen dem Maler und der Figur, sowie zwischen der Figur und dem Betrachter. Diese Mitteilungseigenschaft unterscheidet die Darstellung von Körpern, die eine Darstellung ‘im’ Bild ist, von der zweidimensionalen, mathematisch-geometrischen Projektion *strictu sensu*. Die Mitteilung tritt immer wieder ‘aus der Fläche’ heraus an den Betrachter heran; sie ist eine Dimension des Körpers, die sich in der Beziehung zum Betrachter – die über den zweidimensionalen Rahmen des Gemäldes hinausgeht – entfaltet, so daß sich auf diese Weise die Figur in ihrer Leibhaftigkeit im Bewußtsein des Betrachters wiederherstellt. “Jedes Kunstwerk hat irgendeine Ausdehnung im Raum oder in der Zeit, in der seine Teile [...] sich aneinander- und zu einer Einheit reihen. Diese Einheit muß von vornherein da sein und die Schöpfung bestimmen, da sonst nicht begreiflich wäre, woraufhin der Künstler die einzelnen Materialien als zueinander passende, eine Ganzheit bildende, zusammenbekommen sollte.“⁹⁹

Das Motiv verwandelt sich in der Malerei mit den Mitteln des Lichts in eine Mitteilung des Lebens. Der “Eindruck des nur materiellen Bildwissens, das nur Körperhaftes nachbildet, kann nicht anders ausgedrückt werden, als daß Leben und Seele unmittelbar – und nicht erst in Rückdatierung zu deren realen Bestände am Modell – mit ihm gegeben sind, an ihm empfunden werden.“¹⁰⁰ Der lebendige Eindruck ist ein Zustand ästhetischer Gespanntheit, der umso stärker ist, je größer der Antagonismus zwischen der Einfachheit der Linienführung und der Komplexität des Motivs. Der einfache Strich, der beispielsweise die Positionen einer Rechnung von der Kolonne der entsprechenden Beträge trennt, unendlich fortgeschrieben, ergäbe eine Aufrechnung sämtlicher im Universum befindlichen Gegenstände. Allein, in der Vorstellung an die phantastische Länge dieser Aufstellung erreichen die Kosten dieses Vorhabens eine ebenso phantastische Höhe. Das Dilemma jedes linearen Plans ist,

⁹⁸ William S.Heckscher, Rembrandt: Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp p.15, "ordo, by which Aquinas understood 'the grouping of the creatures in relation to one another and in turn to God'" William S.Heckscher, a.a.O., p.16

⁹⁹ Georg Simmel: Rembrandt, S.33; “Daß wir das Leben in seinem Hinübergreifen über jeden Zeitpunkt und Querschnitt tatsächlich sehen, mag sich dadurch vermitteln, daß der Sehvorgang ja selbst ein Lebensvorgang ist.” Georg Simmel, a.a.O., S.43

¹⁰⁰ Georg Simmel, a.a.O., S.25

daß er in letzter Konsequenz sich selbst durchkreuzt. An dieser Kreuzung, wo zwei Linien ein Koordinatensystem bilden, findet der Plan die Welt mit Hilfe von Gleichungen zu beschreiben seine Grenze. Der Maler trägt in das zweiwertige System aus Abszisse und Ordinate einen Graphen ein, der sich jedoch von dem Graphen einer Funktion in der Komplexität der Parameter dadurch unterscheidet, daß sie sich nicht auf eine (Funktions-)Gleichung bringen lassen. Diese nüchterne Betrachtung der Kunst mindert dennoch keineswegs das Faszinosum des Kunstwerks. Die künstlerische Form bleibt irreduzibel, weil sie (nennen wir es aus Mangel eines Begriffs 'intuitiv') etwas darstellt, was mit funktionalen Mitteln wiederzugeben schwer möglich ist (was nicht bedeutet, daß es nie möglich sein wird). Darüberhinaus weist jedes rationale – algebraische oder geometrische – Schema 'ästhetische Ränder' auf, an denen das Unsichtbare zur Anschauung kommt. Jede zweiwertige Dialektik von Hören und Sprechen, von Auge und Hand verlangt nach einer Synthese, weil anders die beiden Pole unverbunden stehen würden. Der Leib verkörpert eine solche Synthese, die zugleich ein neues Repräsentationsschema begründet, das Auge und Hand, Stimme und Gehör in ihrem anatomischen Kontext darstellt.

Die Komplexität der künstlerischen Repräsentation hat ihr bevorzugtes Mittel im Licht. Seine irisierende Vielfalt von Tönungen gestattet es, die Repräsentation über das von der Schattenlinie abgeleitete zweidimensionale Schema in eine andere Dimension zu führen¹⁰¹. Das Licht ist in dem Maß ästhetisch, wie es in Bezug auf die drei Grundfarben synthetisch ist. Im Licht kommt die Kunst gewissermaßen zur Vernunft¹⁰². Umso größer ist die Bedeutung, die dem Umgang mit dem Licht

¹⁰¹ "Erst wenn mehrere Systeme miteinander dargestellt werden sollen," und innerhalb einer Darstellung "die topographischen Gegebenheiten einer Region zu klären sind, bedarf es der Farbe." Marielene Putscher, Geschichte der medizinischen Abbildung, S.54. Umgekehrt: *Sobald* in einer anatomischen Abbildung die Anzahl der zu unterscheidenden Bereiche des Körpers die Anzahl der verfügbaren 'linearen' Signifikanten (der Zeichnung oder des Stichs) übersteigt, wächst der Farbe eine eigene signifikante Funktion zu.

¹⁰² Michael Baxandall paraphrasiert *John Locke, An Essay concerning Human Understanding*: "The first and peculiar material of visual perception – *Sight, the most comprehensive of all our Senses* – is light, then, from which we can derive information – ... *conveying to our Minds the I d e a s of Light and Colours* ... – about shapes and situations – ... *and also the far different I d e a s of Space, Figure, and Motion*, ... – by making inferences about the causes of the modification of its appearance. – ... *the several varieties whereof change the appearances of its proper Object, viz. Light and Colours, we bring our selves by use, to judge of the one by the other*. Use, experience of relating the appearance of reflected light to shapes and situations, enables us to do this. And if it is unconscious, if we are not aware of going through such a process of inference, that is because long experience has led us to go through it so habitually and swiftly that we no longer notice the operation. *This in many cases, by a settled habit, in things whereof we have frequent experience, is performed so constantly, and so quick, that we take that for the Perception of our Sensation, which is an I d e a formed by our Judgement, so that one, viz. that of Sensation, serves only to excite the other, and is scarce taken notice of it self*; ... In perceiving an object, we attend no more to the particulars of the conformation of the light than, in the listening to someone talk, we attend to the detail of the noises he is

zukommt, der weitaus mehr verlangt als die 'einfache' Fähigkeit, Gleichungen aufzustellen.

Der symbolische Umgang mit Licht ist im dreidimensionalen, perspektivischen Modell und in den Abschattungen schon angelegt. Spätestens die physikalische Erkenntnis der 'inneren Zusammensetzung' des Lichts im 17. Jahrhundert führt dazu, daß wer vom Licht spricht, von der *Einheit* der Natur, wer von der Farbe, von deren Vielfalt spricht.

"Am Ausgang des Mittelalters repräsentiert Theophrastus von Hohenheim (1499-1541), gen. Paracelsus, noch einmal das naturphilosophische Konzept einer Medizin im Übergang. Seine Medizin gründet sich auf eine klare und eindeutige Konzeption, auf eine Theorie der Medizin, die sich allenthalben auf die Philosophie beruft, die aus dem 'Licht der Natur' ihren Kosmos Anthropos und damit die volle und unverkürzte Architektonik des Endokosmos Mensch aufbaut. Am Leitfaden des Leibes gelangt Paracelsus im Labyrinth der stofflichen Differenzierungen zur Erkenntnis des Organismus als eines wahren Mesokosmos, den Paracelsus 'mikrokosmos' nannte [...]"¹⁰³ In der Kunst der Renaissance (in der Symbiose von ποιησις und θεωρία) erhält diese Erkenntnis ihre mathematisch-geometrische Basis und ihren ästhetisch-empirischen Ausdruck. "Die Einheit des wohlkomponierten Renaissancebildes liegt außerhalb des Bildinhaltes selbst, sie ist als abstrakte Form zu denken: Pyramide, Gruppensymmetrie, Kontrapost".¹⁰⁴ Der Corpus des (Rembrandt-)Werks und der leibhaftige Körper (Rembrandts, seiner Motive, des Betrachters) bilden eine ästhetische Korrespondenz, die durch das Licht vermittelt und begrenzt wird.

Das Körperschema entspringt der Kontinuität einer Gegenwart, in der Vergangenheit und Zukunft in einem gleichgewichtigen Spannungsverhältnis zueinander stehen, ohne einander zu berühren. Der Körper ist der Ort der *remembrance*, der (Wieder-) Vereinigung der Glieder in einem Leib, zum Beispiel in der Anatomie der Renaissance.

making, as noises, ... as a Man who reads or hears with attention or understanding, takes little notice of the Characters, or Sounds, but of the *I d e a s*, that are excited in him by them. (an analogy that is, in fact discussible). Nevertheless, causal inference, from light to substance, is what we are at; and we have to learn by experience that such and such a pattern of light is associated with such and such shape and situation of substance – for instance that a circle shadowed in a certain way is associated with a sphere." Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, p.18ff.

¹⁰³ Dietrich von Engelhardt/Heinrich Schipperges, *Die inneren Verbindungen zwischen Philosophie und Medizin im 20. Jahrhundert*, S.8

¹⁰⁴ Georg Simmel, a.a.O., S.54

„In Italien verbreitete sich die Leichenöffnung und die florentinische Malerei wurde zu einer Wissenschaft [*art savant*], mit Verbindung zu den Freien Künsten Geometrie, Mathematik und Anatomie, [...] wobei das Wort *notomia* alles Darstellungen von Skeletten, anatomischen Modellen und der Sektion bezeichnet.“¹⁰⁵ – „Seit Mondino allein die Synthese der drei Akteure der mittelalterlichen Anatomielehrstunde (*lettore*, *incisore* und *ostensore*) vorgenommen hatte, um das Sprichwort zu widerlegen *Inhonestum magistrum in medicina manu operari*“.¹⁰⁶

Die anatomischen Demonstrationen und Vorlesungen fanden an den oberitalienischen Universitäten öffentlich statt, so daß alle möglichen *artifices* ihnen beiwohnten: „Ihre Funktion bestand darin, in der Erinnerung die Worte des begleitenden Textes mit Bildern zu versehen oder die Gestalt der Organe deutlich zu machen, die sich mit Worten nicht angemessen erklären liessen. [...] Berengario fügt hinzu, daß solche ‘gewöhnlichen’ Anatomien keine große Anzahl Dinge zeigen kann, erstens die Knochen, Muskeln, Nerven, Blutgefäße und Gewebeteile, die zu ihrer Darstellung alle einer besonderen Technik bedürfen [...] Wenn Berengario von privaten Sektionen spricht, meint er, im Gegenteil, daß er seziierte, um einen besonderen Punkt deutlich zu machen [d.h. die Existenz von Galens *rete mirabile*].“¹⁰⁷

Das Körperbild entwickelt sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen dem (auf dem Umweg über die arabischen Gelehrten) überlieferten Wissen der Vergangenheit und den in die Zukunft gerichteten (Unsterblichkeits-) Erwartungen. Wo das Licht als Medium der Anschauung die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren zieht, wird der Leib, sobald er diese Grenze reflektiert, objektiv anschaulich und in dieser Anschaulichkeit übertragbar. Berengario ““verwandte den Ausdruck *anatomia sensibilis* um auf eine Methode der Lehre *und Entdeckung* hinzuweisen, die einen Wissenskörper verlangte, welcher innerhalb seiner Grenzen lediglich die wahrnehmbaren Strukturen einschloß. [...] unsichtbar kleine Teile sind *imaginables*: nicht ‘imaginär’, sondern wahrnehmbar für die geistige Wahrnehmung von *Bildern*. Dies ist die Fähigkeit der Vernunft, welche Berengario wegen ihrer Kraft, mit Bildern umzugehen, mit der Einbildung identifiziert. Diese Kraft unterscheidet, wie er sagt, Sinne von den *non sensata*, bei denen es sich um zusammengesetzte Bilder handelt, welche teilweise aus der Erinnerung gezeichnet werden, um dann vom inneren Sinn

¹⁰⁵ Pierre Huard/Marie-José Imbault-Huart, André Vésale - iconographie anatomique, p.31

¹⁰⁶ Pierre Huard/Marie-José Imbault-Huart, a.a.O., p.21

¹⁰⁷ R.K. French, a.a.O., p.58

oder 'Auge der Vernunft' gesehen werden, das in der Anatomie keinen Platz hat. [...] Berengario bestreitet vehement die Existenz von Galens *rete mirabile*, die eine solch bedeutende Stellung in diesen Funktionen der traditionellen Psychologie eingenommen hat: er gibt vor, auf der Suche danach hunderte von Schädeln geöffnet zu haben und behauptet, Galen *imaginatum fuisse*, durch Vernunft fehlgeleitet, nicht durch Wunschdenken. [...] Wenn umstrittene Fragen wie das des Ursprungs der Nerven (Gehirn oder Herz?) an den artifex sensibilis herangetragen wurden, mußten sie durch ihn beantwortet werden [...] 'am Gehirn', wo sie beobachtet werden können."¹⁰⁸ – "Welche Rolle in einem Prozeß der Klärung und Festigung neuer Vorstellungen hier die Abbildung spielt, läßt sich unschwer erkennen, wenn man sich verdeutlicht, wie zart die gesehenen Gebilde – ob nun Chylusgefäße oder Embryonen – in Wirklichkeit sind und wie stark und schnell die 'phantastischen Gesichterscheinungen' dort einzutreten bereit sind, wo etwas der Erinnerung noch nicht anvertraut ist, wo Neues zum ersten Male gesehen wird."¹⁰⁹

Der mimetische Körper ist die Summe der Erfahrungen, die sich auf ihn beziehen lassen und sich zu einer Einheit fügen. Die Einheit des Körperschemas ergibt sich aus der Übertragbarkeit der Erfahrungen von einem Modus in einen anderen. "Mißverständnisse bei anderen und zugleich Fehler im eigenen Denken" sind dabei nicht auszuschließen, wie Frege bemerkt. "Beide haben ihre Ursache in der Unvollkommenheit der Sprache. Denn der sinnlichen Zeichen bedürfen wir nun einmal zum Denken. Unsere Aufmerksamkeit ist von Natur nach außen gerichtet. Die Sinneseindrücke überragen die Erinnerungsbilder an Lebhaftigkeit so sehr, daß sie den Verlauf unserer Vorstellungen zunächst wie bei den Tieren fast allein bestimmen."¹¹⁰ Unvollkommen ist die Sprache, weil sich die Zeichen als Sinneseindruck in den Wahrnehmungshorizont einfügen, wo sie von den 'natürlichen' Wahrnehmungen, die sie bezeichnen, nicht zu unterscheiden sind. Die Vergewisserung scheitert daran, daß das Wissen sich nicht im Zeichen abschließen läßt. Das Zeichen realisiert sich in der Übertragbarkeit und muß sich darin stets aufs Neue bewähren, denn wahr ist nur, was übertragbar ist. Objektiv zu erfahren ist die Übertragbarkeit aber in der Gleichzeitigkeitsassoziation. Deren differenzierendes Darstellungsvermögen in Wort und Bild reflektiert ähnliche 'Abschattungen' der Zeit, wie die Farbe solche des Lichts. Wie das Licht so kommt uns die Gegenwart als

¹⁰⁸ R.K.French, a.a.O., p.56

¹⁰⁹ Marielene Putscher, a.a.O., S.45

¹¹⁰ Gottlob Frege, Funktion, Begriff, Bedeutung, S.91

‘natürliche’ Einheit vor, solange sie als Unmittelbarkeit unteilbar erscheint. Dabei läßt die Teilbarkeit des Lichts selbst schon an eine der Zeit denken, die sich in den ‘Abschattungen der Gegenwart’ zur Vergangenheit und Zukunft hin bemerkbar macht. “Um eine Vergangenheit oder Zukunft zu haben, bedürfen wir keines die Reihe der Abschattungen erst vereinigenden intellektuellen Aktes, sie bilden selber schon eine natürliche und ursprüngliche Einheit, die Vergangenheit und die Zukunft selber zeigen sich uns durch die Abschattungen an.”¹¹¹

¹¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.476

1.6 Lex-Ikon

„Betrachten Sie einmal den Hermesstab. Zwei Schlangen kreuzen einander mehrfach. Das Grundelement des Musters ähnelt einer Sanduhr. Eine Sanduhr setzt zwei Ganzheiten oder Mengen zueinander ins Verhältnis, und zwar vermittelt eines engen Halses. Man stelle sich diese Engstelle so fein vor, daß nur ein einziges Korn Platz hat. Das ist der Ort des Sprechers. Er spricht als einziger. Er spricht allein zu mehreren anderen, die ihrerseits zu anderen sprechen usw. Die Hierarchie steht. Der erste, der spricht, oder der Stärkste usw., erlegt jener Engstelle seine Sprache auf. Das ist das Schema des Hermes, und es ist das Schema jedes Händlers.[...] Das ist das gemeinsame Organogramm aller Archien. Ein Netz von Aufteilungen, die sämtlich auf einen gemeinsamen Punkt zurückgehen.“¹¹²

Eine Botschaft ist nahezu eine Offenbarung. Eine Botschaft steht der Offenbarung umso näher, je mehr sie einerseits überbringt, je mehr sie andererseits verstehen. Die Botschaft Gottes ist weder eine gute, noch eine schlechte Botschaft. Sie ist nicht einmal eine Botschaft, sondern die Erscheinung Gottes selbst in der Offenbarung, die sich an alle richtet.

Der Wert der Botschaft nimmt mit ihrer Übertragbarkeit zu. Was ist das für ein Wert und wonach bemißt er sich? Erste Unterscheidung: Theorie und Poesie. Dem Wissenschaftler reicht als Beweis seiner Hypothese von den Antiteilchen die Erzeugung einer einzigen Erscheinung, die die Theorie erfüllt. Für diesen Nachweis wird ein Wissenschaftler gebraucht. Die Beweisführung ist unter Umständen so kompliziert, daß sie nur einem einzelnen gelingt und wird auch nur von Einem verstanden (bzw. von allen gleich, was dasselbe ist, weil sie sich diesbezüglich *einig* sind). Das ist ein Maß.

Ein Maß ergibt noch kein Produkt. Das Wissen des Einen hat nur dann einen Wert, wenn es für alle gilt. Nur das Sinnbild wird idealiter von allen verstanden. Das ist kein Mißverständnis, sondern der Nutzen der Erkenntnis, der, weil er für jeden anders ist, von jedem anders interpretiert wird. Das ist das zweite Maß.

Logischerweise ist das Sinnbild umso trivialer, je mehr es verstehen. Sobald alle es verstehen, vermischt sich das Sinnbild mit dem Begriff. Von daher sind die

¹¹² Michel Serres, a.a.O., S.69

elementaren Wahrheiten der Philosophie stets trivial. Vom Erhabenen zum Lächerlichen braucht es keinen Schritt.

Gott schickt einen Boten. Der aber wäre ein unwirtschaftlicher Bote, der nur eine Botschaft in seiner Tasche hätte. Der Hermesstab hat mindestens deren zwei: die – mythische – *Welterklärung* und die – historische – *Weltbeschreibung*.

Der gute Bote hält seine Botschaften getrennt. Wo es viele Boten gibt, vielleicht sogar jeder ein Bote ist, findet sich nach dem Gesetz der großen Zahl darunter manch ein schlechter. Deshalb ist es besser, man nimmt ihm die Trennung der Botschaften ab; umso besser kann sich der Bote der Übermittlung widmen. Deshalb sind am Hermesstab die Schlangen von dem Stab unterschieden, um den sie sich winden.

Das Sinnbild, das die Unterscheidung anschaulich macht, ist selbst mindestens doppeldeutig. Der Stab steht in der Mitte als Maß aller Dinge, als Zeichen der mimetischen, endlichen *Beschreibung*, die von den ausschweifenden Formulierungen der Poesie immer nur *umschrieben* wird. – Ähnlich plausibel ist die Umkehrung, wonach die Schlangen das unablässige Bemühen des Diskurses symbolisieren, der sich an einem Leitbild, an einer imaginären Mitte orientiert, eine ideale Direktheit und Unmittelbarkeit, die die Definition anstrebt, ohne sie je zu erlangen.

Die 'Doppelfunktion' der gleichzeitigen Trennung und Vereinigung macht die ästhetische Bedeutung des Sinnbilds aus. Der Pfad des Suchers nach dem Sinn von Sein windet sich in unerreichbare Höhen hinauf, in die unergründlichen Tiefen hinab – in "ein Seelenreich als Urgrund aller Verwirklichungen in Lebewesen, das da in weiblichen Gestalten erscheint [i.e. der Kabirenmysterien und des Mythologems von der Urherme]: ein Zwischenreich zwischen Nichtsein und Sein, ein Grund und Boden auch des Botentums. Der Urbote und -Mittler bewegt sich zwischen dem absoluten Nein und dem absoluten Ja oder noch richtiger: zwischen zwei gegeneinander gerichteten 'Nein', zwischen zwei Feinden, zwischen Weib und Mann. Er steht da auf einem Grund, der keiner ist, und schafft den Weg."¹¹³

¹¹³ Karl Kerényi, a.a.O., S.90ff.

Der Grundriß der Herme, "griechischer Kulpteiltypus aus vierseitigem Schaft mit bärtigem Kopf des Gottes Hermes und Phallus (am Pfeiler) sowie Armansätzen; auf der Agora, an Flurgrenzen, Wegkreuzungen, Hauseingängen und Gräbern aufgestellt" (Meyers Neues Lexikon, Bd.4) ist das Quadrat, das diagonal halbiert zwei irreduzible Dreiecke ergibt.

Als Gott ist Hermes der Inbegriff der Vollkommenheit. Daß er (aus der Sicht des Monotheismus überhaupt nicht selbstverständliche) Eigenschaften besitzt und ihn die Botenschaft vor den übrigen Göttern auszeichnet, läßt darauf schließen, daß das Ganze sich im Zustand des labilen Gleichgewichts befindet, dessen Herstellung ein unstillbarer Wunsch ist.

Was das antike Griechenland und seine Götter betrifft, hängt das Ganze an der Schrift. Wo durcheinandergesprochen wird, daß man einander nicht mehr versteht, kommt die Schrift wie gerufen. Mit ihr lassen sich die Meinungsverschiedenheiten in geordneten Bahnen auf einen Diskurs zurückführen, der alle, die schreiben, zu einem Bild desjenigen verbindet, 'was spricht'.

Der Zerfall des Mythos zeigt sich in der Kunst von der schönen Seite. In ihrer Beschreibung, vor allem in den Skulpturen, werden die Götter den Menschen aus wachsender Distanz menschenähnlicher; umgekehrt nimmt man, vor allem in der Dichtung, an den Menschen deutlich Wesenszüge der Götter wahr. Die Entwicklung einer Geschichte, die sich darin abzeichnet, nimmt das Christentum anscheinend wieder zurück. Während Jesus' einfache Wiedergeburt das theologische Modell für die Reproduktion des Menschen als Schöpfung Gottes liefert¹¹⁴, erscheint das Verhältnis zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft, das im Neuen Testament zur Sprache kommt, bis auf weiteres ungeklärt¹¹⁵.

Das heißt, es ist soweit geklärt, wie die Kirche mit der Heiligen Schrift über ein Dispositiv verfügt, das es ihr erlaubt, mittels der Exegese, die unter ihrer Leitung steht und innerhalb ihrer Mauern unter ihrer Aufsicht durchgeführt wird, eine Wirklichkeitskonstruktion zu unterhalten, die kaum etwas zu wünschen übrig läßt,

¹¹⁴ "Le Christ est l'imitateur suprême en qui la notion de l'imitation atteint sa définition limite, puisqu'en tant qu'image du Père il est consubstantiel à son model invisible, en tant qu'image de l'homme, il ne peut imiter qu'en mourant. Il est l'image impossible de la mort et de sa visibilité." Marie-Josée Baudinet, *Economie et idolâtrie durant la crise de l'iconoclasme byzantin*, p.188

¹¹⁵ "Die Theologen haben immer wieder versucht, materiellen Bildern ihre Macht zu entreißen, wenn diese im Begriff waren, zuviel Macht in der Kirche zu gewinnen. Bilder waren unerwünscht, sobald sie größeren Zulauf erhielten als die Institutionen selbst und ihrerseits im Namen Gottes zu agieren begannen. Ihre Kontrolle war mit verbalen Mitteln ungewiß, weil sie wie die Heiligen tiefere Schichten berührten und andere Wünsche erfüllten, als es die lebenden Kirchenmänner konnten. Deshalb lieferten die Theologen in Bilderfragen immer nur die Theorie einer schon bestehenden Praxis nach. Niemals führten sie Bilder aus freien Stücken ein, aber sie verboten sie umso lieber. Nur wenn andere sie verboten hatten und damit gescheitert waren, führten sie die Bilder wieder ein, weil sie in den Wünschen der Gläubigen präsent geblieben waren. Ihre Zulassung konnte man dann an Bedingungen knüpfen, die garantierten, daß man den Überblick behielt." Hans Belting: *Bild und Kult*, S.11

dessen Erfüllung nicht im Testament vorgesehen wäre, zumindest nicht für jene, die unter dem Dach der Kirche Schutz suchen.

Die christliche Ideologie, die in das Schema des 'autopoietischen' Systems paßt¹¹⁶, ist für sich gesehen weder 'phantastisch' noch 'fehlgeleitet'. Wenn es so aussieht, dann – wie übrigens jedes hermetische System – von außen. Oder allgemeiner formuliert: Ein Urteil über die Ideologie, das nicht in ihr Bild paßt, bleibt der Ideologie äußerlich. Was ist aber, worin bestehen diese Äußerlichkeiten? Von wo aus gesehen und im Verhältnis zu welchem Innen ist Außen?

Äußerlichkeiten sind es, die die Ideologie von der Idolatrie unterscheiden. Beispielsweise bemerkt Marie-Josée Baudinet, daß es zwei gängige Definitionen von 'l'idole' gibt. In der einen Bedeutung bezeichnet es das Bild von etwas Falschem, in der anderen ein falsches Bild von etwas 'Richtigem', d.h. von etwas, worauf das Bild verweist und das neben dem Bild tatsächlich existiert. Die Kirche neige, so Baudinet, zur ersten Definition. Dagegen bestätige sich den Götzenanbetern die Echtheit des Bildes durch seine Wirksamkeit. Sie schließt daraus, das Bild der Götzenverehrung sei "stets das Bild dessen, was weder wahr noch falsch, auf jeden Fall aber unsicher. Sie ist das Produkt der Ungewißheit und der Angst."¹¹⁷

Einem Außenstehenden fällt es schwer einzusehen, warum die Ambivalenz eines Götzenbildes unbedingt größer sein soll als die eines Heiligenbildes. Der Hinweis, daß die Autorisation der Kirche dem Bild seine Vieldeutigkeit – und dem Verehrer des

¹¹⁶ Ein autopoietisches System ist definiert als ein System, das als "[...] ein Netzwerk von Prozessen der Produktion (Transformation und Destruktion) von Bestandteilen organisiert (als Einheit definiert) ist, das die Bestandteile erzeugt, welche: 1. aufgrund ihrer Interaktionen und Transformationen kontinuierlich eben dieses Netzwerk an Prozessen (Relationen), das sie erzeugte, neu generieren und verwirklichen, und die 2. dieses Netzwerk (die Maschine) als eine konkrete Einheit in dem Raum, in dem diese Bestandteile existieren, konstituieren, indem sie den topologischen Bereich seiner Verwirklichung als Netzwerk bestimmten." [Humberto Maturana/Francisco Varela]

[...]

Ein autopoietisches System stabilisiert die eigene Organisationsform und bestimmt mittels kontinuierlicher Produktion der eigenen Bestandteile seine Grenzen nach außen. Wird Autopoiesis unterbrochen, geht die Organisation des Systems – die Identität als individuell ausgeprägte Form von Einheit – verloren und das System zerfällt (stirbt). autopoietische Systeme, die in einem physischen Raum existieren, sind lebende Systeme." Terry Winograd/Fernando Flores, *Erkenntnis Maschinen Verstehen*, S.81ff.

¹¹⁷ "L'idole est définie par les dictionnaires tantôt comme image du faux, tantôt comme fausse image de ce qui a une vérité non imaginaire. Les iconoclastes ont adopté cette deuxième hypothèse. L'Eglise a préféré énoncer que l'image était vraie ou fausse selon qu'elle était image du vrai ou image du faux. C'est la relation au modèle et la nature de celui-ci qui décide de la véracité de l'imitation. Pour l'idolâtre l'image n'est ni vraie ni fausse en fonction de quelque chose qui lui serait extérieur. En tant que qu'image elle est vraie image et son authentification elle la produit elle-même par les éclats de son efficacité. Elle est toujours image de ce qui n'est ni vrai ni faux mais de ce qui n'est pas sûr. Elle est le produit de l'incertitude et de l'angoisse." Marie-Josée Baudinet, a.a.O., p.191ff.

Bildes die Furcht vor einer ketzerischen Handlung – nimmt, weil das Bild dadurch eine Art Unbedenklichkeitsbescheinigung erhält, unterstellt bereits, daß das Bild dieser Bescheinigung bedarf¹¹⁸.

Wäre die Furcht vor dem geheiligten Bild nicht gerechtfertigt, so doch die Furcht vor der Kirche, in deren Ermessen es steht, die Bescheinigung auszustellen oder zu versagen. Es ist das gleiche Gefühl, das sich gegenüber dem nicht-sanktionierbaren Götzenbild als (eine ebenso unbestimmte wie reale) Angst bemerkbar macht, das im Rahmen der christlichen Bilderverehrung als Respekt äußert, der der Kirche und ihrem Gesetz gegenübergebracht wird, das die Bilderverehrung regelt.

(Später in der Geschichte nimmt die Ungewißheit die Form des Erhabenen an, und es scheint, als kehre sie in der Moderne als Information wieder. (Mit der Information hat man einen Begriff für etwas, von dem man sich bis zum 20. Jahrhundert lediglich ein Bild macht.)

Die Kirche vollstreckt das Testament, das die Verbreitung des Wortes vorschreibt. Als Mittel dient ihr die Heilige Schrift. Darin steht zu lesen, wie das Wort Gottes unter die Menschen kommt. Deshalb ist das meiste, was darin vorkommt, uns so vertraut, als wäre es ein Requisit in einem Theaterstück. In ihm findet man ordentlicherweise keinen Gegenstand, und sei er noch so unbedeutend, der nicht vom Requisiteur dorthin gestellt worden wäre, und selbst wenn etwas durch einen Zufall hineingetragen wird, was im Drehbuch nicht vorgesehen war, gerät es dessenungeachtet über den Strom der Inszenierung in den Strudel der Interpretation. Umso unwahrscheinlicher, daß irgendein Wort in der Bibel zufällig dort stehen sollte, sei es eine fehlerhafte Transkription vom Griechischen ins Latein, sei es eine mißverständene Übersetzung aus dem Latein ins Deutsche. Kein Wort, kein Komma entgeht der Aufmerksamkeit der Exegeten.

Die Heilige Schrift ist der Corpus des Geistes, eine ökonomische Konstruktion¹¹⁹ wie eine Kathedrale aus Tausenden Quadern nahtlos und unverrückbar ineinandergefügt. Dieses Testament liegt dem Boten wie ein Stein in der Tasche.

¹¹⁸ "In the early quattrocento access to a complete skeleton for study would have proved most difficult, not only with regard to obtaining the anatomical specimen, but also in facing the possible pressure of the ecclesiastical disapproval." Bernard Schultz, a.a.O., S.46

¹¹⁹ "To the Byzantine ear familiar with the iconoclastic debate, the law of the icon and the law concerning the administration of goods are one and the same thing. In either case, the supreme administrator, the great economist, is God the Father who gave His essence in order that it be distributed in the visible world

Die Kirche ist weder grundsätzlich gegen das Bild eingestellt noch antimaterialistisch¹²⁰. Sie muß schon sehen, wie sie weiterkommt, aber das Bild ist ursprünglich ebenso 'leer'¹²¹ wie die Materie eigenschaftslos ist. Was in dem Bild bzw. an der Materie ist, gelangt dorthin durch den Willen und erscheint dort als Zeichen Gottes.¹²² Entleert erfüllt das Bild den Betrachter. So beschreibt Piero Camporesi, wie ein fades Backwerk vom Zuschnitt und der Konsistenz eines kreisrunden Stücks unbeschriebenen Papiers sich in der schwülen Mundhöhle zu einem eindrucksvollen Transparent epischen Ausmaßes entwickelt. "Höchstwahrscheinlich sorgte die Einführung der Hostie in den Mund des Anbeters für ein wirkliches Trauma. Während er sie hinunterschluckte, müssen all die fürchterlichen Bilder, die damit verbunden waren, wieder in seinem Geist erschienen sein, wo sie den schwindelerregendsten Schrecken ausgelöst haben: der Körper des unbeflecktesten Lammes, das in den Schmutz des Verdauungsapparats eintritt, das göttliche Fleisch verunreinigt durch die Berührung mit den Schleimhäuten, die Säfte des verderblichen Fleisches und die Fäulnis der Gedärme." und den."¹²³

Die Evidenz vollzieht sich als Wunder. Von einem Wunder ist bekannt, daß es geschehen ist, aber niemand weiß, ob es sich wiederholen wird und wann und wo. Darüberhinaus fällt es schwer zu sagen, was ein Wunder ist und ob nicht alles, nämlich die ganze Welt, als Wunder zu betrachten ist. Trotzdem geschieht es nicht zufällig – zum einen, weil es Gottes Wille ist, zum anderen, weil die Kirche es planvoll

through his own image – the natural image of His Son." Marie-José Baudinet, *The Face of Christ, The Form of the Church*, p.149

¹²⁰ "La matière est le choix divin par excellence. Elle est devenue d'un seul coup et la chair et le regard de dieu. ... C'est saint Jean Damascène, autre Père de l'iconodoulie, qui écrit qu'il adore la matière parce qu'elle est aussi création de Dieu." Marie-Josée Baudinet, a.a.O., p.191

¹²¹ "Le terme de kénose avait été employé par saint Paul, qui décrivait aux Philippiciens l'état d'esclave et d'humilité assumé par le Christ. Le Christ, écrivait-il, 'ekenose', c'est-à-dire s'est vidé. Sans entrer davantage dans l'histoire des gnosés interprétatives de ce vide, ou plus précisément de cet évidement, il est intéressant de voir le terme réapparaître chez Nicéphore lorsqu'il déclare, dans le deuxième Antirrhétique, que l'image se distingue de la réalité en ceci que dans la réalité, 'la nature ne peut être traversée par le moindre vide', alors que dans l'image, il en va tout autrement. C'est donc que le vide, corrélat de l'image, concerne au plus près et l'Incarnation du Christ en tant qu'image, et son image en tant qu'image de l'image. La question de savoir si le Christ que l'on voit dans l'icône ou sur l'icône est ou non ressemblant à son modèle, serait totalement vaine et absurde si elle reposait sur une quelconque notion de plénitude. [...]" Marie-Josée Baudinet, a.a.O., p.187

¹²² "Jeder materielle Gegenstand, seine Eigenschaft oder ein materielles Ereignis werden zum Zeichen, wenn sie im Prozeß der Kommunikation und im Rahmen der von den Gesprächspartnern angenommenen Sprache zur Mitteilung irgendeines Gedankens über die Wirklichkeit dienen, d.h. über die äußere Welt oder über das Innenleben einer der am Kommunikationsakt teilnehmenden Seiten." A.Schaff, *Einführung in die Semantik*, S.163

¹²³ Piero Camporesi, *The Consecrated Host*, p.228

als Mittel einsetzt, mit dem sich symbolische Beziehungen im Sinn der Ecclesia regeln lassen, eingeschlossen jene Metamorphosen, deren Plan im Antlitz Jesu dargestellt wird¹²⁴.

Wenn das Wunder wirkt, woran kein Zweifel besteht, sonst wäre es nicht der Rede wert; wenn es außerdem – im Willen Gottes – einen Ursprung hat, was fehlt ihm dann; fehlt ihm überhaupt etwas? Daß dem Wunder etwas fehlt – nämlich seine Wiederholbarkeit –, scheint uns selbst ein Jahrhundert nach dem Ende des Historismus, ganz zwangsläufig, weil aus unserer Sicht das, was später kommt, kommen muß, weil dem, was vorausgeht, etwas fehlt, was als Wunsch und Möglichkeit schon darin angelegt ist, so daß seine Entdeckung oder Erfindung nur eine Frage der Zeit ist. Aus dieser Sicht ist weder das neue mimetische Bilderprogramm der Renaissance noch die Fotografie an der Schwelle zur Moderne ein Wunder. Beide erscheinen unwiderruflich als Teile eines großen Plans, der sich sowohl in den Gemälden und Fotografien als auch in der chronologischen Aufeinanderfolge von Malerei und Fotografie abzeichnet.

Wenn "Geschichte als eine progressive Bewegung, die dem Menschen mit dem Voranschreiten der Zeit immer mehr von Gottes Heilsplan offenbarte" fest in der jüdischen Tradition verankert ist, dann ist die Tradition des Neuen Testaments, das aus ihr hervorgeht, folgerichtig eine notwendige Art, diesen ewigen Plan aufzuklären.

Wie Betty Dobbs ausführt, liefert die christliche Lehre mit der Gestalt Christi den Entwurf einer "typologischen Geschichtsdeutung". Wie schon Moses und Noah im Alten Testament, dient dieser Typus als Vor=Bild für etwas Verborgenes, das "erst mit Vollendung der Zeit deutlicher enthüllt werden wird. [...]"

Bis zur Renaissance waren die Annahmen und Voraussetzungen der typologischen Exegese so fest etabliert, daß sie auch auf die pagane Literatur angewandt werden konnten. Heidnische Götter und Heroen wurden nun ebenso für das Christentum vereinnahmt wie zuvor die Patriarchen, indem man ihre typologische Bedeutung für das jüdisch-christliche Geschichtsdrama erkannte."¹²⁵

¹²⁴ "the Transfiguration of His body must [...] continue in the icon. Transfiguration, metamorphosis, this is the name that designates both the glory of the resurrected body and the work of the spectator's gaze on the icon." Marie-José Baudinet, *The Face of Christ*, p.151

¹²⁵ Betty J.T.Dobbs, a.a.O. , S.143ff.

Daß mit Christus eine lebende Figur auftritt, heißt nicht, daß er so auch wirklich existiert hat. Christus ist Gott in einer geschichtsträchtigen Gestalt. Gott findet nur durch ihn Zugang zur Geschichte. Er 'sucht' sich gewissermaßen diesen Jesus von Nazareth wie ein Unglück sich ein Opfer 'sucht'.

Gegenüber der Frage der Existenz oder Nicht-Existenz zeigt sich das Christusbild ganz und gar unaufgeschlossen. Die Ikone steht als "Denkbild der Fleischwerdung" darüber und „stellt das Problem der Unendlichkeit der Linie“¹²⁶ – um es selbst zu lösen: die Linie, die den Weg der Metamorphose beschreibt, verläuft in der Karte der Verwandlungen, die für alle sichtbar den Schauplatz der Epiphanie bezeichnet, an dem der Heilige Geist ein- und aus geht.

Die Ikone ist das virtuelle Bild eines Raums der Beziehungen, in dem alle Wege durch die Ikone führen, ähnlich wie das Buch das virtuelle Bild einer Noosphäre der Übersetzungen ist, die sämtlich durch das Buch führen. Diese Rückbindung durch das Medium macht den Heilscharakter der Ikone aus, von der der Betrachter seinerseits erhofft, daß sie ihn vor Unheil bewahrt. Damit ist sowohl die Ordnung des Christen bezeichnet, als auch seine eigene Verfassung, denn er kann zwar z.B. Gerechtigkeit erhoffen; er kann sie aber nicht verlangen, denn es ist durchaus möglich, daß Gott aus Gründen, die nur ihm bekannt sind, gegen die Gerechtigkeit entscheidet. Das "Hauptproblem besteht also nicht darin, die richtige oder echte Repräsentation zu definieren, sondern die Ausschließung oder die Verwerfung all dessen, was, weil nicht rekurrent, für nicht darstellbar gehalten wird, also unerträgliche Vorstellungen erweckt."¹²⁷

¹²⁶ „memorial of the Incarnation...poses the problem of the line's infinity." Marie-José Baudinet, a.a.O., p.151

¹²⁷ Jean-François Lyotard: Essays zu einer affirmativen Ästhetik, S.36

Zusammenfassung

Wir lesen den Mythos als Geschichte, weil wir *lesen*, und indem wir ihn lesen, verstehen wir ihn als Vor-Geschichte. Tatsächlich handelt der Mythos selbst aber nicht von der Vergangenheit, sondern von der Allgegenwärtigkeit, mit der wir buchstäblich nichts anfangen können.

Was Wissen sei, das ist keine Frage einer absoluten Wahrheit. Wie man aber vernünftigerweise nur mit Gewißheit beweisen kann, daß man etwas besitzt und schwerlich, daß man etwas nicht besitzt, so läßt sich nur das Wissen und nicht das Unwissen beweisen. Unwissen wäre demnach umgekehrt, was man nicht beweisen kann, demgegenüber Wissen, was zu beweisen sei. Ob etwas zu beweisen ist, ist somit nicht in erster Linie eine Frage der Wahrheit selbst, sondern des Mittels, ihr auf den Grund zu gehen.

Der Mythos ist eine Botschaft, deren Absender sich an einem Ort befindet, welcher für den Empfänger unerreichbar ist. Unerreichbar bleibt dieser Ort, weil er im Jenseits des Unendlichen – dort, wo sich die parallelen Lebensgeschichten der Empfänger in einer gemeinsamen Ursprungsgeschichte schneiden – dem Zugriff des Einzelnen entzogen ist. Unerreichbar muß er bleiben, weil er als gemeinsamer Bezugspunkt den gemeinsamen Grund für das Denken und Handeln aller Angehöriger der Gemeinschaft bildet, die ohne ihn ohne Maß und Ziel wären.

Im Mythos bleibt es den Göttern vorbehalten, den Grund zu *wissen*. Dieses Wissen zeichnet sie vor den Menschen aus, denn nur sie besitzen die ‚Doppelgestalt‘, die es ihnen erlaubt, als Medium zwischen Jenseits und Diesseits zu verkehren und den Menschen die Botschaft zu überbringen.

1/2

DIE MECHANIK DES MEDIUMS

Ästhetik der Indifferenz

Als der Große Vorsitzende im Kreis seines Gefolges die Bauern auf dem Feld fragte, worin denn in ihren Augen die größte Leistung der Revolutionären Partei bestehe, antwortete einer von ihnen, nachdem er, nachdenklich ans Rad des Traktors gelehnt, in den Himmel geblickt hatte: 'Daß sie die Namen der Sterne herausgefunden haben.'

Aus der griechischen Antike führt die Spur des Hermes in die Alchemie der Neuzeit. Da begegnet man ihm in der Gestalt des Hermes Trismegistus, so im *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit*, das Marielene Putscher würdigt als "die älteste alchemische Handschrift in deutscher Sprache. Entstanden in den Jahren 1410-1419, umgearbeitet 1433, wieder in alter Fassung als kostbarer Pergamentkodex 1440-1442 geschrieben, hält sich die Überlieferung des Textes wie der Bilder bis ins 18. Jahrhundert."¹²⁸ Hermes hat es weit gebracht, Er führt uns aus dem Mittelalter hinaus bis vor die Moderne. Immer noch ist es die gleiche, hermetische Welt. Das sieht ihm ähnlich.

Hermes ist, wie erwähnt, unser Begleiter bei der Suche nach diesem und jenem. Andererseits hatten wir mit Blumenberg schon hingewiesen, daß wir nicht sicher sein dürfen, das Gefundene, auch gesucht zu haben. Zwischen dem Suchen und dem Finden klafft eine Lücke. Dieses Spannungsfeld, das sich über dem Grund öffnet, ist das Feld der Ästhetik. Daß wir hier den Hermes finden, ist kein Wunder.

Niemand steigt in denselben Fluß zweimal, sagten die alten Griechen. Wie steht es um denjenigen, der den Fluß durchquert: Ist er nach dem Übersetzen noch derselbe? Hermes, für die Griechen "die überindividuelle Quelle einer besonderen Welterfahrung und Weltgestaltung"¹²⁹, ist er der Hermes Trismegistus der von Isaac Newton kommentierten *Tabula Smaragdina*?¹³⁰ Anders gefragt: Stammt der Stein der Weisen von den Haufen, welche die Wanderer am Wegesrand hinterließen? Der Weg des Hermes ist mit Steinen gepflastert. Verfolgen wir ihn eben zurück: Woher kennen wir

¹²⁸ Marielene Putscher, *Das Buch der Heiligen Dreifaltigkeit*, S.151

¹²⁹ Karl Kerényi, *Hermes der Seelenführer*, S.64

¹³⁰ Betty J.T.Dobbs: *Alchemische Kosmogonie und arianische Theologie bei Isaac Newton*, 142; zum Einfluß der (unveröffentlichten) theologischen Schriften Isaacs Newtons siehe auch: Karl Pearson, *Abraham de Moivre*, in: *Nature*, 117, pp.551-2, p.551.

Hermes? Von Kerényi. Woher kennt Kerényi ihn? Von den Griechen. Woher kennen die Griechen ihn? Aus der Überlieferung. "Was wir von dem in seiner eigenen Welt wirkenden Hermes durch die Ilias erfahren, bezieht sich auf die Auswege des Lebens, auf die Lösung tödlicher Gegensätze, auf heimliches Übertreten von Grenzen und Gesetzen."¹³¹

Hermes kennen heißt, sich in der Überlieferung auskennen. Seit Homer ist das gleichbedeutend mit: sich in den Schriften auskennen. Darin finden sich Spuren, die wir mit Kerényi den Weg der "Welterfahrung" oder einfach den Hermespfad nennen. Das Namensschild ist das Letzte, was an einer Straße angebracht wird, nachdem der Asphalt getrocknet ist. Wer sich auf die praktische Vernunft verläßt, für den könnte sich der Hermesweg als ein gefährlicher Weg erweisen. Die Griechen, und nicht nur sie, schickten den Götterboten vor wie einen Minenhund. Sie hielten es für vernünftig, den ungewissen Weg nicht als erste zu gehen¹³². "Diese Weise, die Welt zu erfahren, ist offen für die Möglichkeit eines übersinnlichen Führers und Geleiters, der dem Bewußtsein auch Eindrücke anderer Art zu verschaffen vermag: Eindrücke, welche sinnfällig sind, den Beobachtungen und Feststellungen der Naturwissenschaften in nichts widersprechen und über die anfangs bezeichnete Welterfahrung – die heute gewöhnliche – doch hinausgreifen."¹³³

Hermes eröffnet seiner Gefolgschaft neue Wege. Wenn alle Spuren der Geistesgeschichte wie in einem Brennpunkt bei den Griechen zusammenlaufen (von wo sie wieder auseinanderstreben), dann aus dem Grund, weil dort die Wege der Selbsterfahrung sich teilen. Jeder kann seinen eigenen Weg machen. Alle Wege der Individuation sind ans hermetische Netz der inneren Welterfahrung angeschlossen.

Bilder sind Karten des Erfahrungsraums. Sie verzeichnen die Wege der Verwandlung. Der von einem Meister gemalte Mensch ist nachher nicht mehr derselbe. Ist denn überhaupt jemals jemand derselbe. Wenn jeder im/ein Fluß ist, wie kann er dann jemals wissen, wer er ist?

¹³¹ Karl Kerényi, a.a.O., S.15

¹³² "Les deux exemples cités montrent que la raison de consulter un oracle n'était pas nécessairement une question de vie ou de mort. Au lieu de prendre leurs responsabilités, beaucoup d'Egyptiens préféraient mettre leur sort dans la main des dieux." Jan Quaegebeur, L'appel au divin, p.32

¹³³ Karl Kerényi, a.a.O., S.64ff.

Noch einmal zurück zum Bild von *Ka* und *Ba* und dem "Parallelismus: Heraufführung der Seele und der Sonne"¹³⁴. So sicher wie die Sonne aufgeht, so sicher stellt sich die Frage nach der Gewißheit des Sonnenaufgangs. Wissen stützt sich auf drei Säulen: 1. daß ein Ereignis überhaupt wahrgenommen wird; 2. daß von zwei (aufeinanderfolgenden) Ereignissen Ähnlich festgestellt werden kann, woraus 3. zu schließen ist, daß das gleiche Ereignis sich wiederholen wird. Hier, in der Gegenwart, in der von der Vergangenheit auf die Zukunft geschliessen wird, beginnt die Geschichte.

Einfachstes Beispiel: 1. Ich stelle fest, daß die Sonne aufgeht. 2. Ich erinnere mich, daß die Sonne aufgegangen war. 3. Ich weiß, daß morgen die Sonne wieder aufgehen wird.

Ich weiß es? Na ja, Ich glaube es zu wissen.

Weiß ich denn, ob die anderen es auch wissen? Weiß ich, ob die Sonne aufging, bevor ich das Licht der Welt erblickte? Weiß ich, ob sie noch einmal aufgehen wird, nachdem sie mir für immer untergegangen sein wird? Daß die Sonne aufgeht, das sehe ich mit eigenen Augen. Ich sehe nicht, ob mein Nachbar sieht, was ich sehe. Solange ich nicht gewiß sein kann, daß die anderen sehen, was ich sehe, *weiß* ich nicht *wirklich*, was ich zu wissen glaube. Ich weiß es ebensowenig wie, ob das Bild meiner Erinnerung mit dem Bild meiner aktuellen Wahrnehmung identisch ist.

Das Individuum steht am Ende eines gespaltenen Wegs, fast wie das Hologramm am Ende eines gespaltenen Lichtstrahls. Der Weg der Individuation führt über das Wissen. Der Weg des Wissens ist der gespaltene Weg. Seine beiden Zweige führen über je einen Abgrund: der eine ist der Abgrund der Nacht; der andere ist der Abgrund der Sprachlosigkeit zwischen mir und dem anderen.

Ich sah die Sonne. Ich sehe die Sonne. Ich werde die Sonne sehen. Sonne ist der Name für das Tageslicht, das wie ein Blinkfeuer an und ausgeht. Was gibt mir Gewißheit, daß die Sonne stets dieselbe ist (wo kein Tag ist wie der andere)? Um das in Erfahrung zu bringen, schlage ich eine Brücke über den Abgrund, der unübersehbar ist und den ich trotzdem übersehe.

Mein antiker Vorläufer steckt einen Stab in die Erde und zeichnet die Spur der Spitze seines Schattens in den Sand. Das wiederholt er jeden Tag (daß er die Zeit

¹³⁴ Karl Kerényi, a.a.O., S.99

dazu hat, will schon etwas heißen). Er beobachtet schon am nächsten Tag, wie die Spur von heute sich mit der Spur vom Vortag deckt. Die Ununterscheidbarkeit der zwei Bogenlinien ist ihm der Beweis für die Ununterscheidbarkeit zweier Ereignisse. Eigentlich könnte er wieder seiner Arbeit oder dem Vergnügen nachgehen, aber er zieht die Spur doch noch ein drittes, viertes, usw. Mal, denn er bemerkt eine kaum wahrnehmbare Veränderung, aber doch eine geringe Verschiebung des Schattens nach oben oder nach unten. Von Woche zu Woche fächert sich die Kurvenschar weiter über die Fläche aus.

Von allen Spuren – den Gezeitenlinien aus Muscheln und Tang, den Furchen der Pflüge auf den Feldern, den Pfaden der Bauern auf dem Weg zum Markt, den Straßen der Fuhrwerke in den Städten – ist die Spur der Sonne die regelmäßigste, die zuverlässigste, diejenige, welche sich am leichtesten nachvollziehen läßt. Nichts eignet sich besser zum Maß, als ein Gnomon, nichts ergibt ein genaueres Bild von der aufgehobenen Zeit als die Spur seines Schattens. „Für die griechische Kultur erkennt der Gnomon: er nimmt wahr, unterscheidet, fängt das Licht der Sonne auf, hinterläßt Spuren im Sand, als ob er ein leeres Blatt beschriebe, ja, er begreift. Im äußeren Raum und seinen lichten oder dunklen Ereignissen hat die Erkenntnis ihren Sitz, ebenso wie der ganze Körper; das Leben, das Schicksal und die Gruppe sind eingetaucht in den Raum oder die Welt, von der sie sich nicht unterscheiden. Die Welt wendet sich auf sich selbst an, reflektiert sich auf der Projektionsfläche der Sonnenuhr, und wir haben an diesem Ereignis nicht mehr und nicht weniger teil als ein Zeiger, da auch wir, aufrecht stehend, Schatten werfen, oder, sitzend, als Schreiber mit dem Stilus in der Hand Spuren hinterlassen.“¹³⁵

Jetzt, wo der Abgrund der Nacht genommen ist, macht sich unser Vorläufer an die Überwindung der Sprachlosigkeit. Dazu braucht er statt eines Reißzeugs eines Schreibzeugs und statt des Erdbodens eine dauerhafte, bewegliche Unterlage. Auf diese Weise lassen sich seine Aufzeichnungen mit den Aufzeichnungen seines Nachbarn, die Daten seiner Nachkommen mit denen ihres Vorfahren vergleichen. Man legt einfach zwei Graphen übereinander und es ergibt sich: Die Erfahrungen zweier Schattenbeobachter sind ähnlich.

Einiges ist zu beachten. Wie man den Sonnenstandsanzeiger vor Wind und Wetter, Kind und Kegel bewahren mußte, so müssen die verschiedenen Sonnenzeiger gleichgestellt sein. Das ist alles andere als einfach. Woran soll die Gleichstellung

¹³⁵ Michel Serres, Gnomon: Die Anfänge der Geometrie in Griechenland, S.118ff.

gemessen werden? Etwa an der Übereinstimmung der Resultate, deren Identität erst zu beweisen ist? Und wer entscheidet, welche Einstellung richtig ist?

Die Einstellung bringt uns zu einer anderen, vielleicht zu der eigentlichen Frage: Wozu muß man, wozu müssen die Griechen, wozu müssen wir das wissen? Um es kurz zu machen: Man/die Griechen/wir wollen wissen, wer man/die Griechen/wir sind. Weshalb man/die Griechen/wir wissen müssen, was Wissen ist, denn wenn wir wissen, was wissen ist, dann wissen wir auch, wer wir sind, den wir sind diejenigen die wissen. Wie kann man das herausfinden? Ganz einfach: Indem man die Methode des Gnomon auf sich überträgt. Der Künstler, der sich stellvertretend ins Licht Gottes stellt und seinen eigenen Schatten, gleichsam mit Stift und Pinsel den Umlauf der Seele um den Körper verfolgt, zeichnet die Spur mit allen ihren Abweichungen nach. Er malt sich den Lebenslauf in seinen Nuancen aus.

Wir vereinfachen natürlich ganz gehörig. Der Psychoanalytiker spräche von 'Kompromißbildungen', der Systemtheoretiker von Komplexitätsreduktionen. Die sind auch nötig. Aber was wir reduziert und worauf, mit welchem Mittel zu welchem Zweck? Verfolgte man die Aufzeichnungen des Gnomon genau, fielen neben den Bewegungen von Sekunde zu Minute zu Stunde über die regelmäßigen täglichen und die jährlichen Abweichungen hinaus noch andere auf, deren Regel uns ebenso entgeht, wie der Umstand, daß das Sonnenlicht an manchen Tagen heller als an anderen strahlt. Wir sagen die Sonne brennt und vergessen darüber, daß die Sonne es ist, die über kurz oder lang *verbrennt*. Solche Ereignisse, die im Inneren der Sonne stattfinden oder solche, die auf andere Weise den Horizont des Menschen übersteigen, fallen in der Geschichte kaum ins Gewicht. Zeit ist mechanische Zeit, Zeit der Planetenbewegung. Es genügt, dann und wann ins Kalendarium einen Schalttag einzufügen, ab und an den Zeiger der Uhr vor- oder nachzustellen, um die Ordnung herzustellen. Es scheint vernünftiger, die Geschäfte nach dem Lauf der Erde um die Sonne einzurichten als nach dem viel komplizierteren System der Gestirne. Deren Lauf läßt sich kaum miteinander in Einklang bringen, weshalb die Astrologie einen Kompromiß darstellt zwischen dem Lebenslauf, der nun einmal nicht in festen Bahnen verläuft, und der Konstellation der Sterne, die dem Schicksal des Einzelnen Rechnung trägt ohne dem Zufall anheim gestellt zu sein.

Es hängt davon ab, wie weit man den Horizont der Beobachtung steckt, wie kompliziert das Muster wird, oder, um es mit William Hogarth zu sagen. Die

Verwicklung der Form. "Der beständige Gebrauch, den Mathematiker wie auch Maler von den Linien machen, um Dinge auf das Papier zu bringen, hat zu einer Vorstellung von ihnen geführt, als ob sie wirklich auf den Formen vorhanden wären. Wir setzen dies gleichfalls voraus und wollen mit dem Gesagten allgemein unterstreichen, daß die *gerade Linie* und *die Kreislinie* zusammen mit ihren verschiedenen Verbindungen und Abänderungen usw. alle sichtbaren Gegenstände bestimmen und begrenzen und dadurch eine solch endlose Verschiedenheit der Formen hervorbringen, daß wir genötigt sind, sie einzuteilen und in Hauptklassen zu unterscheiden, wobei die dazwischenliegenden Mischformen der weiteren Beobachtung des Lesers überlassen bleiben."¹³⁶

Was dem Leser (oder Betrachter) bleibt, ist das Rauschen der Ontologie. Man muß das Hin und Her, das Auf und Ab, das Aus und An des Lichts nur lange genug verfolgen, um an den Ursprung des (Sonnen-)Lichts zu stoßen. Die Aufzeichnung wäre die Aufzeichnung des Lebens selber. Der Ursprung des Lichts sein Ursprung, der Anfang allen Sein (einschließlich des Anfangs). Welch eine Aufgabe. Und doch scheint es, als müsse sie bewältigt, durchlebt werden.

In einer Welt, in der sich alles umeinander dreht, gilt es, festen Halt zu finden. Aus dem Tragiker, auf den Serpentinien des Lebens stets den unerreichbaren Gipfel vor Augen, wurde ein Wissenschaftler auf der Suche nach einer Abkürzung: ein Modell, sei es ein Globus, ein Astrolabium oder eine mechanische Uhr, irgendein Mechanismus, der das Gleiche vom Ungleichen, das Regelmäßige vom Unregelmäßigen scheidet.

Solch einen Mechanismus wünscht man sich; etwas, das mit allem eine Eigenschaft teilt. Nur, was ist 'alles', was diese eine Eigenschaft? Gerade das Einfachste erweist sich als das Komplizierteste, der kürzeste Weg ein Labyrinth aus Abwegen.

Man kann es nicht oft genug wiederholen, und es entgleitet mit jeder Wiederholung ein wenig mehr. Zur Sicherheit erneut rekapitulieren. Ursprung des Maßes war der Wunsch nach Gewißheit. Gewißheit verlangte nach Übereinstimmung – zwischen den Erscheinungen der Welt und unter uns. Als erstes Manifest des *common sense* dienten die Aufzeichnung der Sonne.

¹³⁶ William Hogarth, Analyse der Schönheit, S.75

Der Sonnenlauf ist noch keine ästhetische, nur eine sinnliche Erfahrung, die wir alle mit unseren eigenen Augen machen. Ein Maß aller Erfahrung erhält man erst durch die Klärung dessen, worin diese einfache sinnliche Erfahrung besteht. Der Begriff der sinnlichen Erfahrung ist keine mehr.

Was ist zu tun? Es ist das Gemeinsame der Wahrnehmung festzustellen. Es ist dem Wesen des Augenblicks auf den Grund zu gehen. Man stößt dann auf systematische Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten genannt. Sie liegen nicht auf der Hand. Täten sie es, brauchten wir weder Künstler noch Wissenschaftler. Ihre Aufgabe ist es festzustellen, wie weit die Ähnlichkeiten gehen.

Nach Michel Foucaults Überzeugung gehen sie sehr weit, weit genug, um das ganze Universum einzuschließen.

Foucault unterscheidet für die Übergangszeit zwischen Renaissance und Aufklärung vier Formen der Ähnlichkeit. Die erste Ähnlichkeit ist die *convenientia* oder räumliche Konjunktion. Sie gehört "weniger zu den Dingen selbst als zur Welt, in der sie sich befinden. [...] So bildet durch die Verkettung der Ähnlichkeit und des Raumes, durch die Kraft dieser Konvenienz, die das Ähnliche in Nachbarschaft rückt und die nahe beieinander liegenden Dinge assimiliert, die Welt eine Kette mit sich selbst."¹³⁷ Die zweite Ähnlichkeit ist die *aemulatio* oder Ähnlichkeit der Entfernung. "Durch diese Beziehung der *aemulatio* können die Dinge sich von einem Ende des Universums zum anderen ohne Verkettung oder unmittelbare Nähe nachahmen."¹³⁸ Die lateinischen Bezeichnungen sind durch ihren Verwendungszusammenhang epistemologisch konnotiert. Dennoch erleichtern die deutschen Übersetzungen durchaus ihr Verständnis. Es bedeutet nämlich das altlateinische *convenientia* 'Übereinstimmung', *aemulatio* hingegen 'Wetteifer'. *Aemulatio* und *convenientia* stehen zueinander wie die zwei Aspekte der Grenze: als Trennungslinie einerseits, andererseits als Berührungslinie. Auch der Gedanke an den Magnetismus drängt sich auf: Einerseits befinden sich die Pole an ein und demselben Magneten im Modus der *convenientia*. Der eine existiert in einem räumlichen Bezug als Gegenpol des anderen. Ein Magnet mit nur einem Pol macht keinen Sinn. Zwei Pole Plus und Minus von zwei verschiedenen Magneten stehen zueinander im Verhältnis der *aemulatio*, was durch die Spruchweisheit ausgedrückt wird 'Gegensätze ziehen sich an'. Dann gibt noch eine

¹³⁷ Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, S.47ff.

¹³⁸ Michel Foucault, a.a.O., S.49

dritte Ähnlichkeit zwischen gleichnamigen Pole, die immer zwei verschiedenen Magneten angehören, einander abstoßen, aber ähnlich sind.

Eine ähnliche Zweiteilung, wie sie Max Schmidt in der Mathematik an der Sprache der Raumlehre (griechisch) und der Zahlenkunde (lateinisch) feststellt¹³⁹, bemerkt man auch an der Ähnlichkeit. Im Unterschied zur lateinischen Provenienz des ersten Paares ist das zweite – *Analogie* und *Sympathie* – griechischer Herkunft.

“Wie die *aemulatio* stellt die Analogie die wunderbare Gegenüberstellung der Ähnlichkeiten durch den Raum hindurch sicher, aber sie spricht wie die *convenientia* von Anpassungen, Verbindungen und von einem Gelenk. Ihre Kraft ist immens, denn die Ähnlichkeiten, die sie behandelt, sind nicht jene sichtbaren und massiven der Dinge selbst; es genügt, daß es die subtileren Verhältnisse (*rapports*) sind. Dadurch erleichtert, kann sie von einem einzigen Punkt aus eine unbeschränkte Zahl von Verwandtschaften herstellen. Das Verhältnis etwa der Sterne zum Himmel, an dem sie glänzen, findet sich wieder zwischen Gras und Erde, den Lebenden und der von ihnen bewohnten Kugel, im Verhältnis von Mineralen und Diamanten zu den sie verbergenden Felsen, von Sinnesorganen zu dem von ihnen belebten Gesicht, von Flecken auf der Haut zu dem von ihnen insgeheim markierten Körper.”¹⁴⁰ Die *Sympathie* schließlich “spielt in freiem Zustand der Welt. Sie durchläuft in einem Augenblick die weitesten Räume. Vom Planeten zum von diesen beherrschten Menschen fällt die Sympathie wie von fern der Blitz. [...] Sie ruft die Bewegung der Dinge in der Welt hervor und bewirkt die Annäherung der entferntesten Dinge.”¹⁴¹

Die knappe Rekapitulation mag genügen, um den Eindruck schwer überschaubarer semantischer Felder der Ähnlichkeit zu reproduzieren und die Frage aufzuwerfen, wie ähnlich diese Formen der Ähnlichkeit sich selbst sind? Unwahrscheinlich, daß sie zueinander wie Quadranten eines cartesischen Koordinatensystems stehen. Bilden sie stattdessen, wie Michel Serres es formuliert, ‘kanonische Teilmengen’, deren jede auf ihre besondere Weise die anderen repräsentiert¹⁴²?

Die frühauflärerischen Konzeptionen der Ähnlichkeit wirken auf uns heute gerade so undurchschaubar wie die Alchemie, was nicht wundert, denn die Alchemie ordnet die Welt auf der Grundlage dieser Ähnlichkeiten. Nicht Unordnung und Willkür sorgen

¹³⁹ Max C.P.Schmidt, Zur Entstehung und Terminologie der elementaren Mathematik, S.3

¹⁴⁰ Michel Foucault, a.a.O.50

¹⁴¹ Michel Foucault, a.a.O.53

¹⁴² Michel Serres, Über Malerei, S.17

für den Obskurantismus. Das Gegenteil ist der Fall: Die Arkansprache ist eine Sprache der stringenten Ordnung, die dem Außenstehenden zwangsläufig dunkel (und willkürlich) erscheint, weil es (aus seiner Sicht) eine innere Ordnung ist.

„Diejenigen, die den Alchemisten für einen erfolglosen Goldmacher halten, der im übrigen durch seine Listigkeit etwas Gewinnendes hat, sind der Meinung, daß jeder religiöse Aspekt des Symbolismus nur zur Irreführung bestimmt sei und daß alles, was den Stein der Weisen und die letzten Stadien des 'großen Werkes' betrifft, nur Lügen von Prahlschneidern seien. Für den 'spiritualistischen' Exegeten dagegen hat gerade der chemische Aspekt die Aufgabe, den Uneingeweihten irrezuführen. Wie sein Gegner sieht er sehr wohl, daß die Sprache sich mindestens auf zwei Ebenen bewegt, doch statt der Bedeutung dieser bemerkenswerten Tatsache nachzugehen, sucht auch er nur die Elemente zu eliminieren, die nicht in die Deutung passen, denen er die Texte unterwirft.“¹⁴³ Das Urteil über den Alchemisten, das Michel Butor hier charakterisiert, wendet sich als Vor-Urteil des Ausgeschlossenen stets gegen den Eingeweihten, der sich jeder Kontrolle durch die Gemeinschaft entzieht, um in seiner Hexenküche sein eigenes Süsschen zu kochen. Mit seinem Verdikt wendet der Chemiker seine eigene Verständnislosigkeit gegen seinen Vorläufer. Er erhebt nachgerade den Anspruch, daß das, was er versteht, alle verstehen, während der Alchemist nicht einmal sich selbst versteht. In Wirklichkeit versteht aber auch der Chemiker die Chemie nur zu einem geringen Teil. Er kann, wie jeder moderne Wissenschaftler, Wissenschaft guten Gewissens nur als Teilwissenschaft praktizieren. Er beschreibt einen kleinen Ausschnitt von der Welt und pflegt dabei die Illusion, es sei die ganze.

Der eigentliche Reiz der Alchemie liegt in der Kunst der Verwandlung. Sie macht ihr Geheimnis aus. „Wenn heute Alchemie verstanden wird als eine 'gnostisch unterbaute Naturphilosophie, die mit der Erforschung der Materie und der Verwandlung der Metalle den inneren Zusammenhang des Universums zu klären versuchte' (H.Schippers), dann wird damit eine Eigenart der Alchemie Rechnung getragen, die schon die Einordnung in den mittelalterlichen Fächerkanon erschwerte. So wird im 13. und 14.Jahrhundert ihr spekulativ-theoretischer Teil eher der *scientia* und ihr praktisch-handwerklicher Teil den *artes mechanicae* (*ars fabrilis*) zugeordnet. Deutlich wird dies auch an Roger Bacons Einteilung der Alchemie in *alchemia speculativa* und

¹⁴³ Michel Butor, Die Alchemie und ihre Sprache, S.15ff.

alchemia practica."¹⁴⁴ Die Alchemie steht vor dem Dilemma, daß sie sowohl das eine als auch das andere betreibt und deshalb keines von beiden ist. Wie ein Moorgespenst erscheint sie im Dunst der Reagenzien, die sie zusammenbraut.

Bernard Le Bovier de Fontanelle schreibt 1699: "Die Chemie löst durch sichtbare Operationen die Körper in bestimmte grobe und mit Händen greifbare Prinzipien auf, Salze, Schwefel und so fort; doch die Physik wirkt durch feine Spekulationen auf die Prinzipien ein, so wie die Chemie auf die Körper; sie löst sie wiederum in andere, noch einfachere Prinzipien auf, kleine bewegliche und auf unendlich viele Weisen figurierte Körper [...] Der Geist der Chemie ist undeutlicher, verborgener; er ähnelt mehr den Gemischen, deren Prinzipien verworrener sind; der Geist der Physik ist einfacher, entwickelter; schließlich geht er bis auf die ersten Ursprüngen zurück, während der andere nicht bis zum Ziel gelangt."¹⁴⁵

Das Problem der Alchemie – oder sollten wir vorsichtiger sagen: unser Problem mit der Alchemie – gleicht dem der alten Ähnlichkeiten (dto.) insoweit, als darin Dinge miteinander vermischt werden, die nach Auffassung der Mathematik und Naturwissenschaften der Aufklärung nicht vermischt gehören. Die mathematische Definition der Ähnlichkeit lautet wie folgt: "Zwei Figuren F und F' heißen ähnlich, wenn die eine durch einen Automorphismus in die andere überführt werden kann."¹⁴⁶ Oder in der Leibnizschen Fassung: "Ähnlich ist das, was für sich beobachtet nicht voneinander unterschieden werden kann."¹⁴⁷ Daraus ziehen wir den Schluß: Die Mathematik schränkt die Formen der Ähnlichkeit ein. Das ist an der Chemie zu beobachten. Die Chemie ist mathematisierte Alchemie, selbstbezügliche Epistemologie – Anwendung der Scheidekunst auf sich selbst. Und was für die Chemie gilt, gilt für jede andere Methode oder Disziplin, in welche die Mathematik Einzug hält.

Es geht um nichts geringeres als um die Frage nach dem Wesen. Das Wesentliche ist das Ununterscheidbare, das (auch ethisch) Gleichgültige. Zwei Kugeln sind ähnlich. Zwei gleichseitige Dreiecke sind ähnlich. Zwei Sauerstoffmoleküle sind ähnlich. Jetzt die entscheidende Frage: Sind zwei Menschen ähnlich? Das kommt darauf an. Ein Mensch wäre in der Tat so ähnlich wie ein Sauerstoffmolekül, wenn das Menschsein eine so allgemeine Eigenschaft wäre, daß sie unabhängig von der äußeren

¹⁴⁴ Jörg Berke, *Die Sprache der Chymie*, S.19

¹⁴⁵ Isabelle Stengers, *Die doppelsinnige Affinität*, S.528

¹⁴⁶ Hermann Weyl, *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaften*, S.98

¹⁴⁷ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Mathematische Schriften*, Bd. V, S.180

Erscheinung, dem Charakter, der Rasse, dem Geschlecht bestände. Diese Eigenschaft ist übertragbar, aber worauf? Auf Dreiecke? Auf Sauerstoffmoleküle? Irgendwo muß es eine Grenze geben. An irgendetwas muß man einen Menschen schließlich erkennen.

In der Dialektik der Aufklärung findet sich das Apodiktum "Die vollendete Ähnlichkeit ist der absolute Unterschied."¹⁴⁸ Das Gegenteil trifft genauso zu. Das perfekte Abbild ist ein Simulakrum und die Hypothese von Theodor Adorno und Max Horkheimer läßt sich wie alle "Manipulationshypothesen [...] kreiselartig endlos umkehren"¹⁴⁹ Wenn die Behauptung trotzdem aufrechterhalten wird, dann wohl nur deshalb, weil sich Irgendetwas gegen die Idee der Gleichgültigkeit sperrt. Fragt man sich, was das Menschsein ausmacht, fallen einem vor allem solche Eigenschaften ein, die einen Unterschied machen – Sprache, Bewußtsein, Empfindung. Eigenschaften, die nicht nur einen *Unterschied* machen, sondern Fähigkeiten, Unterschiede zu *machen*, sie an der Welt wahrzunehmen, künstlerische Fähigkeiten.

"Die Ähnlichkeiten in ihrer Verborgenheit müssen an der Oberfläche der Dinge signalisiert werden."¹⁵⁰ Kugeln und gleichseitige Dreiecke sind Modelle für Ähnlichkeiten, aber sie liegen nicht auf der Hand. Weder die einen noch die anderen finden sich in der Natur. Der Maler, der sein Modell portraitiert, zeichnet oder malt es nicht ab. Er tastet mit seinen Augen die Spuren des Körpers ab und überträgt sie auf den Zeichenblock oder die Leinwand. Indem er der Spur zwischen dem Ähnlichen und dem Verschiedenen folgt, entwickelt sich ein Bild des 'Charakters': "Die für die Identitäten und die betreffenden Unterschiede gewählte Struktur ist das, was man das unterscheidende Merkmal (*caractère*) nennt."¹⁵¹ Das Bild zeigt weder das Wesentliche noch das Besondere, sondern den Riß zwischen dem einen und dem anderen. Die mimetische Darstellung der Welt zeigt die Wirklichkeit nicht wie sie ist. Sie vom Dilemma der Verwirklichung gezeichnet. "Kunst, verstanden als die genaue Wiedergabe des Bildes, wie es durch Linsen erscheint, beschwört Qualitäten, die Kommentatoren dazu führen, die holländische Kunst [des 17.Jahrhunderts] als ein außergewöhnliches und mit großer Ausdauer betriebenes Handwerk zur Beschreibung der Welt zu betrachten." bemerkt Svetlana Alpers und fährt fort, mit einem Zitat von

¹⁴⁸ Theodor Adorno/Max Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, S.173

¹⁴⁹ Jean Baudrillard, Agonie des Realen, S.29

¹⁵⁰ Michel Foucault, a.a.O., S.56

¹⁵¹ Michel Foucault, a.a.O., S.182

Clifford Geertz, "Das Hauptproblem bereitet das Phänomen der ästhetischen Energie an sich, in welcher Form und als Ergebnis welcher Fertigkeit auch immer sie zum Vorschein kommen mag; das Problem besteht darin, wie sie in das Gefüge der anderen sozialen Tätigkeiten einzuordnen, wie sie in das Gewebe eines besonderen Lebensmusters einzubeschreiben ist."¹⁵²

Hat man das Problem erkannt, ist das Kunstwerk ein überaus wertvolles Mittel, um die Fäden des kulturellen Gewebe zu verfolgen. Im Kunstwerk läuft 'das Gefüge der sozialen Tätigkeiten' zusammen, das ohne das Kunstwerk auseinanderzulaufen drohte.

Das Kunstwerk ist ein Ausdruck der abendländischen Weltgewandheit. In Anbetracht des expansionistischen Charakters der europäischen Lebensform erscheint es umso weniger verzichtbar, als es gilt, ein weltumspannendes kulturelles Gewebe herzustellen. Die Formen der Ähnlichkeit lassen das Problem erkennen, sämtliche Erfahrungsbereiche mit ihren Erscheinungsformen in einem Weltbild zusammenzufassen. Die Ähnlichkeit erweist sich umso tauglicher, je dehnbarer und je allgemeiner übertragbar die Ideologie ist, wobei das eigentlich Problem darin besteht, daß sich erst noch zeigen muß, wessen Ideologie, wessen Welt gemeint ist, oder ethisch-erkenntnisphilosophisch gesprochen: wer und was der Mensch ist und wer zu den Menschen zu rechnen ist.

Diese Frage, die sich wie ein roter Faden durch die Geistesgeschichte zieht, verlangt mit den ersten Weltumseglungen in der Begegnung mit den Völkern und Kulturen anderer Kontinente im Licht der entstehenden Handelsbeziehungen und angesichts der anschwellenden Archive der Forschungsreisen andere Antworten. In eine andere Richtung weitet sich der Erfahrungshorizont durch Mikroskope und Fernrohre, die "dem menschlichen Auge die winzigsten Lebewesen [...] oder die entferntesten und ausgedehntesten Dinge" nahe bringen¹⁵³.

Von Michelangelo wird die folgende Kritik an der flämischen Malerei kolportiert, die mit den Größenverhältnissen der Motive spielt; es fehle ihr "in Wahrheit doch die rechte Kunst, das rechte Maß und das rechte Verhältnis, sowie Auswahl und klare

¹⁵² Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung, S.51, Clifford Geertz, Art as a Cultural System, in: Modern Languages Notes 91(1976), p.1475

¹⁵³ Svetlana Alpers, a.a.O., S.64

Verteilung im Raume und schließlich selbst Kraft und Substanz.“¹⁵⁴ Nun kennt die griechische Mythologie prominente Beispiele dafür, daß wer längere Zeit von zu Hause abwesend ist, dem Vergessen anheimfällt und bei seiner Heimkehr nicht wiedererkannt wird. Im Mittelalter kursieren Geschichten über Seeleute, die jenseits des Horizonts in den Abgrund der Orientierungslosigkeit versanken¹⁵⁵. Umso notwendiger ist es für eine Gesellschaft, die ihre Wohlfahrt auf Welthandel gründet, das Weltbild neu zu ordnen und die vertraute Umgebung im Erfahrungshorizont des aufstrebenden Merkantilismus neu zu kontextuieren.

Aus der Notwendigkeit heraus, die wesentlichen Züge der Welt und ihrer Erscheinungen zu benennen, entstehen die Wissenschaften; über die Veränderung dieser Züge verändert sich die Kunst; über die unterschiedlichen Auffassungen bezüglich des Wesens entstehen die unterschiedlichen Formen der Wirklichkeitsdarstellung. Wissenschaft, Kunst, Bild – Allesamt erscheinen sie in der Art und Weise ihrer differenzierenden Welt=Anschauung ebenso differenziert, verschlungen, widersprüchlich, ungleichzeitig was ihre inneren ideologischen Motive betrifft. „Denn es gibt eine spontane Geschichte der Wissenschaften, wie Auguste Comte gesagt hätte: die Praxis einer Geschichte, die in den Wissenschaften zu wenig bewandert ist, und von Wissenschaften, die sich in der Geschichte sehr wenig auskennen. Was diese unreflektierte Spontaneität kennzeichnet, ist genau jener eherne Fortschritt des lückenlosen Wissens in einer umfassenden, homogenen und isotropen Zeit. Sieht man genauer hin, treten tausend Komplikationen auf: Der Übergang von einer Karte in großem Maßstab, die eine durch Felserosion zerklüftete Küste wiedergibt, zum Weg des Wanderers durch das Geröll ähnelt dem Übergang von einer stetigen Kurve zu den chaotischen und blinden Sprüngen, mit denen man sich suchend und auf Umwegen voranbewegt, wie es Forscher häufig tun. Ebenso bleibt keine Wissenschaft einheitlich, wiedererkennbar und kohärent, nicht einmal auf mittlere Sicht, für eine Dauer, die sich ihrerseits verzweigt und schwankt.“¹⁵⁶

¹⁵⁴ Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom, 1538, zit.n. Svetlana Alpers, a.a.O., S.70

¹⁵⁵ Beispielsweise "hielten die mittelalterlichen Kosmographen den Aufenthalt von Menschen in den heißen Zonen überhaupt für ein Ding der Unmöglichkeit, im Indischen Ozean vermuteten sie eine 'Magnetinsel', die alle Eisennägel aus den Schiffen herauszog, so daß die Schiffe auseinanderfielen; verschiedene Ungeheuer an den Küsten der unbekannten Länder und in der Meerestiefe bedrohten die kühnen Seefahrer, und endlich konnte jedermann beobachten, wie die Schiffe allmählich hinter dem Horizont verschwanden; sie sanken in den Meeresschlund hinab, und wenn sie zu tief einsanken, konnten sie dann wieder heruskommen?" Leo Bagrow: Geschichte der Kartographie, S.84

¹⁵⁶ Michel Serres, Vorwort..., S.16

Verfechter eines historischen Kunstbegriffs stellen sich gerne auf den Standpunkt Michelangelos und gegen eine Kopie der Wirklichkeit. Das schließt nicht aus, daß etwa der peniblen flämischen Malerei eines Jan Vermeer, der sich der camera obscura bedient, 'Stil' konzediert wird: 'Charakter' zeichnet das Gemälde vor dem Lichtbild und das Künstler-Individuum vor dem Fotoapparat aus. Die technische Unzulänglichkeit des Systems Auge-Hand schlägt im Vergleich zur Mimesisautomatik des Fotoapparats für den Künstler positiv zu Buche.

Paul Virilio behauptet, "der Künstler ist wahr und die Photographie lügt, denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still, und wenn es dem Künstler gelingt, den Eindruck einer mehrere Augenblicke sich abspielenden Gebärde hervorzubringen, so ist sein Werk ganz sicher minder konventionell als das wissenschaftlich genaue Bild, worin die Zeit brüsk aufgehoben ist."¹⁵⁷ Nun ja, dieser Satz, den Auguste Rodin angefangen haben könnte, ließe sich ebenso gut gegen die Kunst wenden. Die Photographie lügt nicht. Sie drückt lediglich einen Wunsch aus. Sie interpretiert den Unsterblichkeitsgedanken mit den Mitteln, die ihr die Mechanik zur Verfügung stellt; Gedanken im übrigen, die seit der Renaissance 'angedacht' werden und welche in der Photographie wie zuende gedacht erscheinen.

Virilio hätte seine Behauptung in der Form nicht aufstellen können ohne die Erfahrung der Neuen Medien und die Information als Repräsentationsmodell der Moderne. Die Künstler des 19.Jahrhunderts hätten nicht die Autonomie gewinnen können, die die Avantgarden am Anfang des 20.Jahrhunderts für sich in Anspruch nehmen, ohne die Ablösung der Alchemie durch die Chemie und die Vollendung des mimetischen Bilderprogramms durch die Fotografie. Das technische Medium des 19.Jahrhunderts zeigt, daß ποιησις und τέχνη nicht nur zwei Weisen des Machens sind, die in der Ästhetik der Aufklärung symbiotisch koexistieren. Sie zeigt auch, daß im Bild der Aufklärung zwei gegensätzliche Auffassungen vom Wesen am Werk sind: ein 'positives', 'empirisches' und ein 'epistemologisches' und 'ontologisches'. Diese beiden Auffassungen, sind, wie Technik und Poetik, bis zum 18.Jahrhundert ähnlich. Danach sind sie es nicht mehr.

¹⁵⁷ Paul Virilio, Die Sehmaschine, S.13

Sichtbares und unsichtbares Licht

In Michel Serres' dreigliedriger Kette einer 'Geschichte der Kommunikation' steht an erster Stelle das Leibniz'sche der Monade, "allein in der Welt, abgeschlossen und isoliert, allein mit Gott [...] Spiegel Gottes [...] zugleich auch Spiegel des Universums, der Region der Übereinstimmung und der Verknüpfung."¹⁵⁸ Die Vermittlung der Monaden läuft über Gott. Der in die Maßlosigkeit des Jenseits ausgeschlossene Dritte spiegelt sich an der Einheit von Leib und Seele, deren einigendes Band wiederum die Erleuchtung durch Gott ist.

Im zweiten System des Hermes, obliegt die Vermittlung ebenfalls einem Geist. Nunmehr *eingeschlossener* Dritter, tritt er in die Geschichte als Götterbote ein, eine jener "Gestalten dieser anderen, dionysischen Welt", wie Serres die Archetypen der Mythologie nennt. Ausgestattet mit "undurchdringliche(n), dichte(n), dunkle(n) Bedeutungen, in denen die menschliche Seele, die Gefühle und das Schicksal des Menschen ihren Ausdruck finden", erscheinen sie als 'bedeutende' Projektionen ('importations des modèles éminents') ins System der mechanischen Übertragung und der (räumlichen) Invarianz¹⁵⁹.

In der Menschengestalt begegnen wir Gott als Protagonisten der Geistesgeschichte. Der Messias ist kein Austräger, der nach getaner Arbeit die Uniform auszieht und in eine andere Rolle schlüpft. Er verkörpert ein göttliches Prinzip. Im heideggerschen Jargon verfügt der Götterbote über ein 'Geschick' des ἀνθρώπου. Die Bot=schaft ist ihm Bestimmung, in deren Ausübung sich das metaphysische Sein am facettenhaften Dasein des gesellschaftlichen Körpers bricht, oder, in der Sprache Luhmanns 'ausdifferenziert'.

Jedes der beiden Systeme verfügt über seine eigene beschränkte Plausibilität. Die medientheoretische Absicht verpflichtet uns dazu, uns an die Inkonsistenzen zu halten, die sie untereinander aufweisen. Beide Male bekommen wir es mit der Geschichte der Medien zu tun, allerdings auf ziemlich unterschiedliche Weise.

¹⁵⁸ Michel Serres, *Hermes I - Kommunikation*, S.215

¹⁵⁹ Michel Serres, a.a.O., p.43 et passim.; s.auch Husserl: "In der äußeren Wahrnehmung oder Phantasie haben wir Vorstellungen von Dingen oder Dingkomplexionen. Greifen wir irgendein Ding heraus und fassen unter Abstraktionen von den übrigen Merkmalen die räumliche Ausdehnung allein ins Auge, dann haben wir einen Körper.[...]" Edmund Husserl, *Der anschauliche Raum*, S.278

Die Monadologie handelt, wenn man so will, von der Verfügbarkeit des Teils im Rahmen eines Ganzen. Ein Chronometer ist ein Getriebe aus vielen Teilen, unter denen die Unruh das bemerkenswerteste ist. Während Zahnräder vielfache verwandt wird, ist die Unruh eine Spezialität, die gleichsam ein technologisches Konzept umfaßt. Ihre Herstellung setzt daher in besonderem Maß eine Vorstellung von ihren besonderen Funktionen und folglich eine Vorstellung des Ganzen voraus, dessen Teil sie sein soll. Das heißt für die Monadologie, daß sie simultan zwei Klärungen vorzunehmen hat: Sie muß im gleichen Zug die Autonomie des Bewußtseins und die Vermittlung der Autonomie begründen. Deshalb beschreibt Serres die "Kopräsenz Gottes und der Monade ... Unmittelbarkeit einer Operation [...] seine Allgegenwart ist nicht anderes als der Dialog mit der einsamen Monade"¹⁶⁰. Sie ist keineswegs wunderbar, vielmehr eine Konsequenz der Logik, die im Verhältnis der Monade zu Gott an ihre Grenze getrieben wird.

Geschichte setzt in ein zeitliches Verhältnis, wo die Maschine eine räumliche Korrespondenz herstellt. Geschichte ist eine Konstruktion aus abgeschlossenen Ereignissen; eine Maschine eine Konstruktion aus abgeschlossenen Körpern.

Aus medientheoretischer Sicht verdient die Historizität besonderes Interesse. Einmal wegen des Zusammenhangs zwischen Wissen und Erinnerung. Zum anderen, weil die Vergänglichkeit ein wichtiger Topos der Repräsentation ist, der, drittens, das mechanische Konzept der Zeit entgegenzuwirken sucht. Nicht nur stellt die Historisierung ein wichtiges Element der Kunsttheorie dar. Die Techniken der Repräsentation und Vermittlung selbst neigen zur sequentiell-chronologischen Organisation ihres Materials. So folgt die Kunsttheorie bis heute in weiten Teilen dem Verlauf der Kunstgeschichte. Filmtheorie ist, *cum grano salis*, Geschichte des Films als 'verfilmte' Geschichte[n]. Was für das Getriebe die Räder, ist für den Film, wie die Filmsemiotik darlegt, ein in sich gestaffeltes und verschachteltes System der Kadrierungen, in dem geschlossene Formen (Stereotypen, Figuren, Schattenrisse u.ä.) nach ihren Vordergrund-Hintergrund-Verhältnissen geordnet sind.¹⁶¹ Um so mehr

¹⁶⁰ Michel Serres, a.a.O., S.223

¹⁶¹ Unter Hinweis auf A.Michotte van den Berck schreibt Christian Metz, "le mouvement donne aux objets une "corporalité" et une autonomie qui étaient refusées à leurs effigies immobiles, il les arrache à la surface plane où ils étaient confinés, il leur permet de mieux se détacher comme 'figures' sur un 'fond'; libéré de son support, l'objet se 'substantialise'; le mouvement apporte le relief et le relief apporte la vie." *Essais sur la signification au cinéma*, p.17; s.a. zum 'erstaunlichen Ineinandergreifen von Sehen und Bewegung' (M.Merleau-Ponty), das der Film mechanisiert: "Die relative Bewegung von Figur und Grund im Bild basiert auf einem bisweilen komplexen Ineinandergreifen von Objekt- und Kamerabewegung während der Aufnahme. Das Prinzip induzierter Bewegung ist im Film fast universell: Beim Kameraschwenk z.B. ist die

verwundert es, daß die Medien, die den kommunikativen Charakter der Kunst nach vorne gebracht und erheblichen Einfluß auf die Kunsttheorie genommen haben, sich der Historisierung entziehen.

Eine Voraussetzung für Geschichte ist ein System der geschlossenen Formen. In der 'offenen Form' zeichnet sich daher im 19. Jahrhundert auch schon der 'offene Horizont' der Geschichte ab. Die Verweise der 'abstrakten' Künstler auf die religiös-mythologische Ikonographie lassen erkennen, daß durch die nicht-figürliche Öffnung die Metaphysik in die Repräsentation zurückfließt¹⁶².

Darüberhinaus setzen die Grenzüberschreitungen, interpretiert man sie in Anlehnung an Martin Heidegger als 'Drängen der Monade' (s.u.), der Malerei als Kunst keine anderen Grenzen mehr als die Kunst selbst¹⁶³. Wo die Avantgarde daher 'bis zum äußersten' geht, entsteht Kunst *als Kunst*, das heißt, eine Kunst, die keinen anderen Hintergrund mehr hat, als sich selbst, deren 'äußerliche' (ökonomische, politische, technologische) Bestimmungsgrund aber in den Werken durchscheinen. Fällt dieser Rahmen der Kunst als "Wirklichkeitskonstruktion" (Carl Einstein) auch noch weg, geht die Geschichte gewissermaßen auf die Suche nach einer neuen Ordnung ihrer Kon=figuration.¹⁶⁴

relative Bewegung induziert per Bewegung des Apparats. Real auf der Leinwand aber ist die Bewegung des Hintergrunds." Thomas Gagalick, Kontinuität und Diskontinuität im Film, S.75

¹⁶² "The stylistic explorations of the early Russian modernists were motivated by the need for an adequate way to convey these concepts [eines 'Kosmischen Bewußtseins' bzw. einer "Weltseele"] in art and poetry. Seeking a poetic expression for elevated plane of human consciousness, Kruchenykh and the Cubo-Futurists turned to the ecstatic speech of the Russian religious sects." Charlotte Douglas, *Beyond Reason*, p.187; siehe zum Beispiel Kazimir Malevich: "... strictly speaking I was working on the liberation of the painterly element from the contours of natural phenomena and the liberation of my painting psychology from the power of an object. But there came along another idea and feeling which frightened, as it were, this form of painting, one which asked: in what form, liberated from the contours of an object, is painting to be embodied, and can such a form be found?" (p.108) "Icon Moscow overturned all my theories. Through icon art, I understood the emotional art of the peasants, which I had loved earlier, but whose meaning I hadn't fully understood." (p.111) Kazimir Malevich, *Fragments*. Die Reihe könnte über z.B. über Richard Wagner und William Blake zurück praktisch unendlich fortgesetzt werden, aber die Unendlichkeit ist keine Kategorie der Geschichte. Sie verlangt nach der Aufzählung konkreter, nach Ort und Zeit bestimmter Beispiele...

¹⁶³ Man findet dieses Drängen auch in Heinrich Wölfflins Theorem der Entwicklung vom Linearen zum Malerischen wieder, die sich im Übergang von der (Malerei der) Renaissance zum Barock vollzieht. (Heinrich Wölfflin, *Kunsthistorische Grundbegriffe*). Das Sprengen der Figur in der Moderne koinzidiert folgerichtig mit dem 'Verlust der Mitte' (Sedlmayr) als dem ästhetischen Zentrum der Einbildung.

¹⁶⁴ "Les rapports indécis de la technologie et de l'art dans la culture occidentale et notre perception ambivalente de la technologie sont des raisons fondamentales de l'immaturité de la théorie de la vidéo et des relations problématiques qu'entretiennent vidéo et histoire. [...] Les paradoxes que présente la vidéo ne peuvent être contenus dans le seul paradigme de la théorie artistique, mais doivent être considérés au sein d'un contexte culturel plus vaste." Marita Sturken, *Les grandes espérances et la construction d'une histoire*, p.146

Für Serres bestehen "zwei Arten der Wissenschaftsgeschichte. Die eine hilft uns, die heutige Wissenschaft zu verstehen; sie lehnt es ab, sich mit den Schlacken zu beschäftigen, die während der Entwicklung der Wissenschaft angefallen sind und zurückgelassen wurden. Diese Geschichte ist die der Wissenschaftler. Die andere führt uns zu einem tiefgründigen Verständnis der Autoren und Epochen, indem sie die Erfolge und Irrtümer von innen her rechtfertigt. ... Diese Geschichte ist die der Philosophen."¹⁶⁵

Entwickelt sich jene nach einem vorgeschriebenen Diskurs, dann letztere durch einen *parcours*, der die Irrtümer, die Durchstreichungen und Überschreibungen einschließt. Geht der Diskurs in der Geschichte auf, dann bewegt sich der *parcours* entlang jener Linien der Vermittlungen, die den Gegenstand der Geschichte konstituieren. Gleichwohl bezeichnen wir die Geschichte des *parcours* als gegenstandslos, insofern diese Linien sich nicht auf ein konsistentes System zurückführen lassen. Wenn überhaupt, dann ist diese gegenstandslose Geschichte der Vermittlungen die wahre Geschichte (wie Jean-Luc Godards Geschichte 'Eine wahre Geschichte des Kinos' ist, weil sie *eine* wahre Geschichte der Irrtümer und Umwege ist). Sie wäre überdies eine Geschichte der Information, weil die Information vom Unwägbaren, Zufälligen und Überraschenden geprägt ist.

Die Wahrheit in der Wissenschaft des 17. Jahrhunderts läßt das Bild einer auf Harmonie zielenden Wirklichkeitsbetrachtung aufkommen (musikalischer Kontrapunkt, physikalischer Massepunkt, geographisches Zentrum der Macht), die in der Kritischen Theorie des 20. Jahrhunderts zum 'verbrauchten Spezialfall'¹⁶⁶ herabsinkt –, der allerdings durch das Dispositiv der Postmoderne einen neuen Stellenwert bekommt. Was die Moderne schon zu den Akten gelegt hatte, erfährt eine Wiederbelebung, wie das antike Wissen und die antiken Götter im Lauf der Geschichte ihre 'Renaissancen' hatten.

Wir stimmen Walter Benjamin zu, wonach philosophische Geschichte "Wissenschaft vom Ursprung"¹⁶⁷ sei. Wir teilen mit Jacques Derrida die Überzeugung, daß der Zugang zum Ursprung der Sprache durch die Sprache selbst führen muß¹⁶⁸. Der Ursprung der Geschichte liegt nicht an ihrem Anfang, sondern in der Geschichte

¹⁶⁵ Michel Serres, a.a.O., 127

¹⁶⁶ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, S.61

¹⁶⁷ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S.227

¹⁶⁸ s. Jacques Derrida, Grammatologie, S.51ff.

selbst. Ebenso liegt der Ursprung des Mediums nicht in einem historischen Präzedenzfall, sondern im Medium der Geschichte selbst.

Das klassische Prinzip der Geschichte der Repräsentation ist die Ähnlichkeit. Die Ähnlichkeit verfährt selektiv. Sie bevorzugt einige Beziehungen gegenüber anderen. So versteht man auch Serres Kommentar zu René Descartes' dritter 'Regel zur Leitung des Geistes'. Descartes stellt das 'Ich bin', das 'Ich denke', die Begrenzung eines Dreiecks von (genau) drei Linien und die Begrenzung einer Kugel durch (nur) eine Fläche als intuitive Wahrheiten vor. Serres knüpft daran die Überlegung, ob Descartes diese Beispiele willkürlich gewählt habe oder ob sie eine Ordnung darstellten und gelangt in einem ersten Schritt zu einer paarweisen Unterscheidung. Das Dreieck verhält sich zur Kugel als Form zweiter zur Form dritter Ordnung. Kugel, Fläche (und Linie) gehen auseinander hervor. Die eine ist die Bedingung der jeweils anderen; "die eindimensionale Wesenheit ist für die zweidimensionale, was diese wiederum für die dreidimensionale Wesenheit ist; jede bildet den Rand der nächsthöheren Ordnung"¹⁶⁹.

Was teilt die eine, räumliche, Ordnung mit der anderen, noëtischen, Ordnung des 'Ich denke' (*je pense/cogito*) und 'Ich bin' (*j'existe/sum*)? Serres legt dar, daß die Ordnung von Kugel und Dreieck eine intuitive Wahrheit enthält, nichts geringeres also, als die vorgeometrische bzw. vormathematische Voraussetzung für Geometrie und Mathematik, die selbst weder Geometrie noch Mathematik ist. Die Beziehung zwischen Linie, Dreieck und Kugel gilt immer, unabhängig von der Größe. "Sie fallen also in einen Bereich, *der außerhalb der Deduktionsketten der Theorie* liegt, welche ihrerseits dem Maß unterworfen sind. Folglich gehören sie dem Bereich an, *der ausschließlich der Intuition vorbehalten ist.*" Linie, Fläche, Körper sind maßlose Manifestationen der intuitiven Ordnung.¹⁷⁰ "Damit ist der Weg frei für die Betrachtung der beiden ersten Beispiele, bei denen es sich um nichts Geringeres als die Elemente des *cogito* handelt: *ich bin, ich denke*, nicht weiter reduzierbare Elemente der Intuition. Wir sagen: *Ebenso wie die beiden letzten Beispiele eine Ordnung enthalten, so bergen auch die beiden ersten Beispiele eine Ordnung.*"¹⁷¹

¹⁶⁹ Michel Serres, a.a.O., p.155

¹⁷⁰ Michel Serres, a.a.O., p.156

¹⁷¹ Michel Serres, a.a.O., p.157

So weit, so gut. Wie schafft Serres aber den Übergang von der intuitiven Ordnung von Kugel und Dreieck zu Denken und Sein (*exister*), noch dazu, wo diese Vermittlung die strengen strukturalen Erfordernisse einer ausschließlich formalen Beziehung erfüllen soll? Serres argumentiert wie folgt: Descartes nennt in der Dritten Regel *se existere, se cogitare, triangulum..., globum... et similia* – in dieser Reihenfolge. Hieran bemerkt Serres, "die überlieferte Reihenfolge *ich denke, ich bin* ist verkehrt." Nach seinem Dafürhalten erklärt sich die Verkehrung von Sein und Denken nur durch die entsprechende Umkehrung der vorgeometrischen Beispiele – Dreieck, Kugel. Verhalten sich Linie, Dreieck und Kugel entsprechend der Reihe der Ordnungszahlen 1, 2, 3 zueinander, so das Denken zum Sein als Grenzfälle unterschiedlicher Ordnung des jeweils anderen.

Dieser erste Punkt der Argumentation, der mit Notwendigkeit räumliche und noetische Ordnung begründen soll, mutet nicht nur gemessen an Serres rigorosem strukturalistischen Anspruch reichlich luftig an. Um zu sehen, was ihm das Gewicht geben könnte, werfen wir einen Blick auf den zweiten Teil der Argumentation. Einerseits ist er nicht schwerwiegender als der erste, enthält aber einen wertvollen Anknüpfungspunkt in dem Hinweis, daß Descartes die Liste der Beispiele mit *et similia* beschließt. Schlösse er mit *et caetera*, bedeutete das, die Reihe liesse sich beliebig fortsetzen. *Et similia* setzt der Reihe eine Grenze durch die Ähnlichkeit, d.h. durch ein System der Übertragung, das einerseits ohne Maß ist (eins, zwei und drei sind nur Ordnungszahlen), andererseits aber endlich.

Was macht die Ähnlichkeit aus und worin findet die Ordnung ihre Grenze? Worin immer die Ähnlichkeit zwischen *se cogitare* und *globus* bestehen mag – entweder ist sie nicht offensichtlich oder ist es so sehr, daß man den Wald vor Bäumen übersieht. Für letzteres gibt es durchaus ein Anzeichen, und das ist der Text selbst. Die Form der Schrift vermittelt die Ähnlichkeit der verschiedenen Bezeichnungen als Zeichen. Die Ähnlichkeit von Denken/Dasein zu Fläche/Kugel besteht nicht 'von selbst', sondern aufgrund einer Ordnung der Sätze, Wörter und Buchstaben, welche zwischen den anderen Ordnungen vermittelt. Die Ordnung der Sprache stützt sich darauf, daß Buchstaben, Wörter, Sätze eine aufsteigende Ordnungsreihe von der Art 1,2,3 ergeben, wie sie Kreis, Fläche, Linie auf der einen, Denken/Sein auf der anderen Seite zugeschrieben wird, wie sie vor allem *zugeschrieben* werden muß, um vermittelt werden zu können.

Wenden wir uns zur näheren Betrachtung der Rolle der Sprache kurz Walter Benjamin zu. Er schreibt in den *Metaphysisch-geschichtsphilosophischen Studien*: "Die Gleichsetzung des geistigen mit dem sprachlichen Wesen ist aber in sprachtheoretischer Hinsicht von so großer metaphysischer Tragweite, weil auf denjenigen Begriff hinführt, der sich immer wieder wie von selbst im Zentrum der Sprachphilosophie erhoben hat und ihre innigste Verbindung mit der Religionsphilosophie ausgemacht hat. Das ist der Begriff der Offenbarung."¹⁷² Die Offenbarung steht am Anfang und am Ende der Geschichte. Sie ist ihre Wahrheit. Diese ist jedoch ursprünglich ewig, ohne Anfang noch Ende, sondern Mitte, Ur=Sprung. Michel Serres: "Und damit haben wir das Mittel entdeckt. Darunter verstehe ich den Vermittler, die Mitte. Rumpf, Schwanz und Kopf: den Rumpf des Verhältnisses zwischen Kopf und Schwanz. Die Mitte, das Vermittelnde. Was dazwischen ist, was dazwischen existiert. Den mittleren Ausdruck, den vermittelnden Ausdruck. Das Mittel also und das Mittel zu einem Zweck. Das Mittel und das Werkzeug; das Werkzeug und den Gebrauch; das Mittel und den Gebrauch."¹⁷³ Die Schrift, das Medium aller Medien ist das Medium, welches zu ihr führt. Der Weg der Schrift zur Wahrheit verbindet all das, was sich innerhalb und durch die Schrift als dem Medium der Offenbarung als ähnlich erweist.

Nun könnte man folgern, alle Wörter sind als Wörter einander ähnlich. Warum nicht einen Schreibautomaten konstruieren, der systematisch sämtliche Buchstaben, Wörter und Sätze in ihren Kombinationen zu Papier zu bringt, um der Wahrheit näher zu kommen. Das leuchtet ein und hat doch einen Haken. Es macht Sinn, insofern der klügste Philosoph Sätze hinterläßt, die nicht mehr Sinn machen als die Zufallsäußerungen einer Maschine. Der Haken ist, daß Buchstabe, Wort, Satz, Buch auseinander hervorgehen. Das wiederum macht die Form jener Wissenschaft vom Ursprung aus, eine Form, "die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten läßt."¹⁷⁴ Damit steht die Wahrheit der Schrift nicht äußerlich. Sie ist vielmehr eingebettet in die Totalität einer Form, an der die literarische Schrift als Sonderfall teilhat. Diese Wahrheit schreibt sich durch die Schrift fort.

¹⁷² Walter Benjamin, Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, S.146

¹⁷³ Michel Serres, Der Parasit, S.101

¹⁷⁴ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S.227

Kehren wir zu Serres und seiner strukturalen¹⁷⁵ Methode zurück, mit der er das Ziel verfolgt, den rein formalen Gegebenheiten des Diskurses auf den Grund zu gehen, ohne Rücksicht auf den Sinn, sondern um den Sinn aus der Form abzuleiten. Was teilen die Buchstaben, Wörter, Sätze miteinander? Nach unserer Auffassung ist es das: Das Medium. Was ist ein Medium? Es ist das Dispostiv der Repräsentation, das über die Konfiguration der Formelemente ('Zeichen') im Rahmen einer auf- bzw. absteigende Reihe der beschriebenen Ordnungen verfügt. Dementsprechend ist ein physikalisches Medium ein homogener Körper, dessen Form durch die äußere Grenze der Reihe gegeben ist. Wie im Fall von Kugel, Dreieck, Linie und Satz, Wort, Buchstabe können wir von den Molekülen über die Atome zu den Protonen und Elektronen hinab- und hinaufzusteigen und bewegen uns stets innerhalb des Mediums.

Atome und Moleküle verhalten sich zueinander ordnungsgemäß, ohne einander ähnlich zu sein. Offenbar liegt Ähnlichkeit immer dann vor, wenn eine Grenze des Mediums überschritten wird: zwei Dreiecke sind ähnlich, zwei Gedanken, nicht hingegen ein Dreieck und eine Kugel. Die Ähnlichkeit steht im Zusammenhang mit der Übertragung, der ein anderer Zusammenhang ist, als derjenige zwischen zwei aneinandergrenzenden Dimensionen.

Die Frage des ersten Abschnitts lautet: Wie wird aus einem metaphysischen ein physikalisches Medium? Auf welchem Weg gelangt Hermes in die Welt? Wenn sich die physische Welt dadurch auszeichnet, daß sie homogen ist, wenn andererseits die metaphysische Welt ihre eigene Ordnungsreihe besitzt, dann gelangt man von der einen in die andere Welt nur vermittels eines Mediums, das die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen ihnen herstellt. Stellt man sich die innere Teilung und Differenzierung des Mediums entlang einer Achse vor, dann verhält sich die Ähnlichkeit wie eine zweite Achse, die die erste schneidet und an ihr auf der Suche nach Konkordanzen und Analogien auf- und abgeleitet.

Wie kommt Gott in die Welt? Indem er menschliche Gestalt annimmt. Erschienen er als Geist, wäre seine Botschaft unverbindlich. Verbindlich wird sie nur durch die

¹⁷⁵ „Eine Struktur ist eine operationale Menge mit undefinierter Bedeutung (während ein Archetyp eine konkrete Menge mit überdefinierter Bedeutung ist), die beliebig viele, inhaltlich nicht spezifizierte Elemente und eine endliche Zahl von Relationen zusammenfaßt, deren Natur nicht weiter spezifiziert ist, für die jedoch die Funktion und gewisse Auswirkungen auf die Elemente definiert sind. ... Diese Struktur ist dann das formale Analogon sämtlicher konkreter Modelle, die sie organisiert.“ Michel Serres, *Hermes I - Kommunikation*, S.39ff.

leibhaftige Manifestation. Dank ihrer wird er in der Noosphäre der Mechanik wahrgenommen.

Serres' Versuch, eine verbindliche Konkordanz zwischen den 'äußeren' Kategorien der Geometrie und den 'inneren' des Bewußtseins nachzuweisen, macht deutlich, daß die Übersetzung von einem Erkenntnismodus in einen anderen überaus störungsanfällig ist. Wo die Intuition versagt, versteht sich nichts mehr von selbst. Stellt man sich die Störung wie das Rauschen eines Flusses in einer tiefen Schlucht vor, dann kommt sie vom Grund her. Einer Sache auf den Grund gehen heißt, um im Bild zu bleiben, einen Weg finden, der auf der einen Seite (von der Kugel zum Punkt) in den tiefen Bruch des Ur/Sprungs hinabzusteigen (bis zum Punkt) und an der anderen Seite (vom Punkt zum Denken zum Sein) wieder hinaufzuklimmen.

Die Intuition, die Descartes beschreibt (in der *Erforschung der Wahrheit...*), ist eine Abkürzung. Serres fragt: "Noch einmal: Was ist der Cartesianismus? Er ist die *Aufhebung der intelligiblen Welt*."¹⁷⁶ Von der cartesischen Warte ist der Weg zum Grund ein Umweg. Die absolute Wahrheit ist von dieser Warte über den Graben hinweg aus unmittelbar einsichtig. Die Wahrheit ist gleichsam als dasjenige Ziel bestimmt, das mit den einfachsten Mitteln, das heißt: unvermittelt zu erreichen ist. Und das bedeutet: Sie ist schon 'da'. "Die Erkenntnisse nämlich, welche die Fassungskraft des menschlichen Geistes nicht übersteigen, sind alle durch ein so wunderbares Band mit einander verknüpft und lassen sich auseinander durch derart notwendige Folgerungen ableiten, daß es keiner großen Kunst und Geschicklichkeit bedarf, um sie zu finden, wenn man es nur versteht, mit den einfachsten zu beginnen und sich von da schrittweise bis zu den erhabensten zu erheben."¹⁷⁷

Das erklärt die Bedeutung des Lichts (*lumière*) und der Sicht (*vision*) und seine Stellung in der Topik der Aufklärung. Das differentielle System des Mittelalters gliedert die Welt nach Oppositionen: Die Verbindung zweier Pole ergibt eine Linie, die wiederum zwei Pole schafft. Dieses Vorgehen führt rasch zur labyrinthischen Verwicklung einander überschneidender Linien und Ebenen. Daher stellt sich die Frage nach einem Modell, das diese Punkte und Linien in eine kohärente Architektur nach der Art einer fürstlichen Residenz (die den politischen und den Verwaltungsfunktionen der Regierung Raum bieten und den privaten und öffentlichen Funktionen des Hofes gerecht wird) überführt.

¹⁷⁶ Michel Serres, a.a.O., p.181

¹⁷⁷ René Descartes, *Die Erforschung der Wahrheit durch das natürliche Licht*, S.144

Das Licht erscheint als das ideale Mittel, weil es einerseits, als Energie alles miteinander verbindet, andererseits zwischen dem, was es verbindet, den kürzesten Weg nimmt, wobei es, drittens, als sichtbares Licht, das ein Ausschnitt aus dem Spektrum der Energie ist, verbindet es 'nur' dasjenige, was zur Anschauung kommt, so daß 'alles' in Verbindung mit der Anschauung endlich ist.

Idealiter erscheint die Evidenz durch das Licht unvermittelt. Sie ist nicht wirklich nachvollziehbar. Wie läßt sich dann aus ihr eine objektive Wahrheit gewinnen, wenn diese Wahrheit Übertragung verlangt? Technisch gesehen bedarf es eines großen Apparats, der diesen Eindruck (der unvermittelt ein subjektiver bleibt) unverfälscht wiedergibt. Man braucht einen Mechanismus, der den Augenblick wie ein radioaktives Element einfängt und (z.B. in einem hermetischen Behälter) konserviert. Die Dimensionen dieses Apparats trüben den unvermittelten Eindruck in derselben Weise, wie das Geräusch eines Aufzeichnungsgeräts, mit dem man die Stille einfangen wollte. Ein neuer, größerer Apparat muß her, der die Natur in ein Studio verwandelt, in dem das Objekt der Aufzeichnung hermetisch vom Mittel der Aufzeichnung geschieden wird. Auf diese Weise wird die Suche nach der ursprünglichen Wahrnehmung von der Suche nach einem Medium begleitet, das sich der Wahrnehmung vollkommen entzieht.

Descartes' dritte *Règle pour la direction de l'esprit* interpretierend schreibt Serres: "*Intueri* heißt sehen. Die Intuition ist eine Operation des Geistes, 'die allein dem Lichte der Vernunft entspringt.'; sie erfolgt ohne jede zeitliche Verzögerung, das heißt, sie ist einfach und hebt die Distanz der deduktiven Inferenz auf."¹⁷⁸ Das Licht wird zur paradigmatischen Realmetapher für alle weiteren Erkenntnisprozesse. Die theoretische Untersuchung der Kugel führt vom sichtbaren Licht der Anschauung, die von der gekrümmten Oberfläche reflektiert wird, ins unsichtbare Licht einer dimensionslosen Evidenz von Wirkung und Ursache, wo das Licht nur noch im übertragenen Sinn gemeint sein kann, ebenso wie die Sicht, die zur 'Vision' wird. "Das Sehen, das [Descartes] hier als Modell dient, ist eine Sinnestätigkeit, die gleichfalls Licht voraussetzt und ihrerseits die Frage der *Distanz* regelt. Das Objekt, das ich sehe, befindet sich stets in einem mehr oder weniger großen Abstand vom Auge, und dennoch sehe ich es ohne Zeitverzug. Wie ist es möglich, daß das *Sehen diesen Zeitverzug aufhebt?*"¹⁷⁹ Diese Frage beantwortet sich aus der Bestimmung der

¹⁷⁸ Michel Serres, a.a.O., p.166

¹⁷⁹ Michel Serres, a.a.O., p.166

Mimesis von selbst. Auf der Stufe der intuitiven Einsicht ist kein Zweifel möglich. Wie eine Ursache eine Wirkung haben *muß*, so kann in Wahrheit eine Wirkung nur *eine* Ursache haben. Dieses Eine gilt für alle Wirkungen/ Ursachen. Es versteht sich von selbst und ohne Zweifel. Im Zustand absoluter Gewißheit erreicht die Anschauung einen Punkt, der keinen Raum für Zweifel läßt.

Der Mechanismus, dessen Aufgabe es ist, ein stabiles Gleichgewicht zwischen zwei Polen, Ursache-Wirkung, Eingang-Ausgang herzustellen und aufrechtzuerhalten, ist selbst ein Labyrinth der Vermittlungen, in dem das aktive 'Drängen', jenes dynamische Prinzip der Individuation, das Heidegger an der Monade erkennt¹⁸⁰ – verinnerlicht, kanalisiert und ver=drängt wird.

Die Verdrängung ist gleichsam die Gegenbewegung zur Entäußerung der Mechanik. Mechanische Vermittlung verkettet Ursachen mit Wirkungen. Das Verständnis der mimetischen Repräsentation ist ein Verständnis der Welt von einem nach Zeit und Raum bestimmten Anfang und Ende her. "Eine einfache Maschine – und a fortiori eine cartesische Maschine – läßt sich als eine Topographie (als eine Beschreibung von Organformen) definieren, auf die man eine Folge von mechanischen Transmissionen anwendet. In einer Maschinerie cartesischer Prägung übersetzt das Begriffspaar Figur-Bewegung sich damit in das Paar Topographie-Transmission. Und wiederum würde die Geometrie solch eine Unterscheidung durchaus nicht verachten, die ihrerseits auf Formen-Ähnlichkeitsfolgen reduziert werden kann, und das gilt insbesondere für veränderliche Winkel. Im Grenzfall wäre danach die einfache Maschine jene, bei der *die Form stets dieselbe wäre, die Transmission ohne Verluste erfolgte und die Ähnlichkeit zur Identität würde.*"¹⁸¹. Die klassische Maschine übersetzt (transformiert oder transportiert) einen Gegenstand (oder Topos) nach Maßgabe seiner räumlichen Disposition. Der Maler des 15. und 16. Jahrhunderts bedient sich eines vorgestellten Systems unsichtbarer Fäden, das die signifikanten Punkte des Gegenstands mit den entsprechenden Punkten auf einer Matrix verspannt. Die Proportionalität der Beziehung der Punkte an dem Gegenstand entspricht so der Proportionalität der Beziehung der Punkte auf dem Gemälde oder Bildschirm. Die Sehstrahlen verlaufen wie an einer Möbiusschleife von der 'leibhaftigen' Welt des abgebildeten Körpers bruchlos hinüber zur 'virtuellen' Welt der Einbildung.

¹⁸⁰ Martin Heidegger, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik*, S.155 passim.

¹⁸¹ Michel Serres, a.a.O., p.119ff.

Das Erstaunliche ist nun, daß die Bewegung da nicht stehenbleibt. Das ähnliche Bild (die Imitation) vollendet sich erst in dem Augenblick, wo die Strahlen der Sehpyramide von der Planebene auf das Auge des Betrachters treffen¹⁸². Die zwei Wirklichkeiten des Motivs und des Betrachters stehen gewissermaßen wie zwei Trichter einer Sanduhr aufeinander, mit dem Bild als Engführung. Erstaunlich ist die Imitation, weil das Licht, das vom Bild reflektiert wird, ein anderes Licht als das ist, welches der Maler seinerzeit am Motiv wahrgenommen hat. Es mag hier genügen, ohne den Weg des Lichts vom Bildgegenstand über das Auge des Malers und das Bild zum Betrachter in seiner Verschlungenheit nachzuvollziehen, an den zahlreichen Brüchen lediglich den Bruch in der Zeit herauszustellen. Der Gegenstand erscheint dem Betrachter ja deshalb authentisch, weil er ihm in seiner Unmittelbarkeit vor Augen tritt; weil es scheint, als habe zwischen der 'Aufnahme' und der 'Wiedergabe' die Zeit stillgestanden – ein Eindruck, der sich einstellt, wenn wir versuchen, jene Stelle einzunehmen, von der aus Vermeer die Ansicht von Delft malte. Beinahe fühlt man sich ins 17. Jahrhundert zurückversetzt, aber eben nur beinahe (was den historischen Charakter des Alten Meisters ausmacht). Dessenungeachtet entspricht der Versuch die Zeit auszuschalten *in der Tendenz* der Annäherung an die Wirklichkeit, so daß in letzter Konsequenz ein authentisches Bild nichts anderes wäre als ein Plan zur vollständigen Wiederherstellung eines vergangenen (oder künftigen) Zustands.

Stellen wir uns statt eines Fadens, der den Gegenstand mit dem Bild verknüpft, einen Stab oder einen Balken als einfachen, bedeutungslosen Körper vor, dann scheint er ganz in sich selbst zu ruhen. Betrachten wir diesen Gegenstand als eine Maschine, zum Beispiel als einen Hebel, erkennen wir an ihm den Mechanismus des 'Drängens' von einer Seite des Hebels zur anderen. Zwischen der Ursache auf der einen Seite (Druck nach unten), die der Wirkung auf der anderen (Druck nach oben) vollzieht sich ein kontinuierlicher Übergang mit dem Auflagepunkt als Wendepunkt. Was im Zustand der Ruhe verborgen war, tritt im labilen Gleichgewicht des Mechanismus in Erscheinung: die Energie als Kraft; das energetische Zentrum als Medium des dynamischen Übergangs.

Die Masse des Körpers verbirgt den Ursprung des Mediums in gleichem Maß, wie seine Mechanik ihn vermittelt. Verkörpert die Masse den Ursprung der Intuition, dann entbirgt die Mechanik diesen Ursprung in der Übersetzung der Energie aus dem

¹⁸² s.hierzu Michel Foucault, a.a.O, S.32ff.

Zustand der Ruhe in einen der Bewegung. Die Mechanik (die mimetische Repräsentation) erfüllt somit eine Erkenntnisfunktion, indem sie den Gegenstand der Intuition zur Anschauung bringt.

Mit der Erkenntnis der Vermittlung, die sich nicht von selbst versteht, bewegen wir uns von der Intuition hinüber zur Theorie, genauer gesagt: zur Theorie der Vermittlung.

“Der Stock ist also das mechanische Bild für eine Kommunikation, die ohne vermittelnden Transport stattfindet; er symbolisiert die Unmittelbarkeit intuitiven Sehens.”¹⁸³ Ein Stab ist, wie jeder physikalische Körper, wie jedes homogene Element, eine auf ihr einfachstes mechanisches Prinzip reduzierte Maschine, noch einfacher als ein Hebel, der bereits aus zwei Teilen besteht: einem Stab und einer Auflage. Ein Stab ist ein Raumelement, dessen Teile in einem festen Verhältnis zueinander stehen und darin bleiben, wenn der Stab bewegt wird. Eine äußere Kraft, die an einem Punkt des Stabs ansetzt, teilt sich entlang einer Wirkungsachse dem Punkt dem gegenüberliegenden Ende dieser Achse mit. Wir wissen, daß sich die Kraft innerhalb des Stabs verteilt; daß das Material sie aufnimmt, der Körper sich verformt, sich erwärmt, usw. Die Physiker des 17. Jahrhunderts wußten es nur in einem beschränkten Maß, wenn ‘Wissen’ eine vergesellschaftete Erfahrung voraussetzt, denn ihnen fehlte das sprachliche Mittel der Vergesellschaftung. Dank des Körpers als mechanisches Repräsentationsschema nehmen sie den ‘Mangel’ allerdings nicht wahr. Sie sehen praktisch über ihn hinweg. Das bedeutet wiederum, daß das physikalische Medium nicht in der wissenschaftlichen Beschreibung eines materiellen Masseteils aufgehen kann. Es muß noch unaufgeklärte und für jene Epoche auch unaufklärbare Eigenschaften besitzen, die sich empirisch nicht erschließen.

Im Realismus herrscht wider alle Erfahrung der Eindruck von Stabilität und Geschlossenheit vor. Bei entsprechender Vergrößerung des räumlichen und zeitlichen Ausschnitts sieht der Beobachter, wie die Zeit vergeht, während sich der Körper unter dem Eindruck der Kraft verformt und wie der Impuls gleichsam durch den Körper wandert. Sobald man zur ‘normale’ Sichtweise zurückkehrt und der Körper in den Ruhezustand zurückverfallen ist, stellt sich auch der Eindruck der Gleichzeitigkeit wieder her. Daß diese Perspektive das Paradigmatische einer Welt=Vorstellung hat, zeigt sich an ihrem Modellcharakter. Mit dem gleichen Blick, mit dem man über den

¹⁸³ Michel Serres, a.a.O., p.170

Grund der Materie hinwegsieht, verfallen andere Ordnungen der Vereinheitlichung und Homogeneisierung. Insbesondere die gesellschaftliche und politische Ordnung ist von diesem Blick geprägt. Nationalstaaten definieren sich von der Hauptstadt aus als eine Kulturnation. Innerhalb ihrer Grenzen gelten eine einheitliche Zeitrechnung, eine (Amts)Sprache und eine Währung.

NB: Daß die Homogeneisierung innerhalb des Nationalstaatsgefüges auf so vielen Ebenen gleichzeitig stattfindet, zeigt an, daß Kultur-Nation(al)-Staat das bevorzugte Produkt der hermetischen Kommunikation ist. Dieser Gesichtspunkt macht in unserem Zusammenhang nur eine Fußnote aus. Wir fänden ihn nicht einmal besonders erwähnenswert, registrierten wir nicht eine gewisse Abneigung, etwa in öffentlichen Diskussionen einen Zusammenhang zwischen der Verbreitung neuer Medien und der Obsoleszenz des Kultur-Nation(al)-Staats offen einzugestehen und die Folgen anders zu besprechen als unter dem Aspekt der Vermeidung¹⁸⁴. Insbesondere legen wir Wert auf die Feststellung, daß die erkenntnisphilosophische Seite der Medienwissenschaft durchaus nicht freibleibend ist, selbst wenn die praktische Erfahrung mit den technischen Medien den Eindruck erwecken sollte, daß die philosophischen Fragen sich in der Maschinensprache von selbst beantworten.

Wir sprechen die ganze Zeit vom mechanischen Differential von Intuition und Theorie. Es wurde schon erwähnt, daß die Schrift für eine quasi-intuitive Ähnlichkeitsbeziehung (zwischen geometrischem und noetischem Raum) sorgt. Wie verhält es sich mit der Sprache selbst? Auf welchem Terrain bewegt wir uns, wenn wir schreibend den Aporien der Wahrheit auf den Grund zu gehen suchen? Wenn die Sprache ähnliche mechanische Eigenschaften aufweist, muß sie auch ähnliche Widersprüche zeigen.

¹⁸⁴ Nirgendwo tritt dieser Gesichtspunkt deutlicher hervor als in der Ökonomie. Sowohl die Umstellung der Währung der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik nach deren Eingliederung in die Bundesrepublik als auch die bevorstehende Umstellung der nationalen Währungen auf eine einheitliche europäische sind Beispiele für die Art und Weise, wie das Medium Geld die Verkehrsformen organisiert und regelt. Niklas Luhmann schreibt: "Aufgrund ihrer monetären Zentralisierung ist die Wirtschaft heute ein streng geschlossenes, zirkuläres, selbstreferentiell konstituiertes System insofern, als sie Zahlungen vollzieht, die Zahlungsfähigkeit (also Gelderwerb) voraussetzen und Zahlungsfähigkeit schaffen. Geld ist insofern ein vollständig wirtschaftseigenes Medium: es kann weder als Input aus der Umwelt eingeführt noch an die Umwelt abgegeben werden; es vermittelt ausschließlich die systemeigenen Operationen." Niklas Luhmann, *Ökologische Kommunikation*, S.103. Für Luhmann, wie für die meisten erkenntnistheoretisch orientierten Systemtheoretiker steht ohnedies außer Frage, daß Gesellschaftstheorie Kommunikationstheorie und Technologie gleichbedeutend mit Informationstechnologie ist. Aufschlußreiche Einblicke in die physikalische Metaphorik der Ökonomie gibt Philip Mirowski, *More Heat Than Light. Economics as Social Physics, Physics as Nature's Economics*

Der ursprüngliche Diskurs ist gespalten. Bezüglich seiner Sprache stellen sich zwei Fragen: Erstens, wie läßt sich die Wahrheit der Intuition aussprechen? Zweitens, wie läßt sich diese Wahrheit vermitteln? Dementsprechend muß es zwei Sprachen geben: eine, die stets wahr ist, weil ihre Bestandteile einer Signifikantenlogik entsprechend 'gleichsinnig' sind, so daß die Frage des Sinns nicht stellt, weil sie sich durch die gute Form von selbst beantwortet. Dem steht eine andere Sprache gegenüber, die sich durch ein Höchstmaß an Übertragbarkeit auszeichnet. Die Elemente dieser Sprache, Allegorien, Metaphern, Symbole, sind in einem hohen Maß überdeterminiert¹⁸⁵.

Der Körper gibt in seiner äußeren Erscheinung eine unmittelbare Anschauung einer durch seine träge Masse verstellten Ursächlichkeit¹⁸⁶. In der Wirkung auf andere Körper teilt sich diese Ursächlichkeit mit, die sich in dem Körper konkretisiert, insofern nämlich jeder Körper ein spezifisch auf seinen Massepunkt bezogenes, in sich konsistentes und kohärentes System der Kräfte darstellt. Soweit wäre man geneigt, den Körper als bloß formales Element in einer einfachen Ordnung zu sehen. Es wäre zudem ein für sich genommen bedeutungsloses Element, weil zum einen das 'Für-sich-sein' eine unvorstellbare Abstraktion wäre; weil sich zu anderen die Bedeutung des Elements je nach seiner Stellung zu den anderen Elementen eines Systems verändert, wie zum Beispiel in der Chemie Wasser nichts anderes ist als eine molekulare Substanz aus zwei Teilen Hydrogen und einem Teil Oxygen, Hydrogen wiederum nichts anderes als ein Proton mit einem Elektron usw.

Sprachlich gesehen sind Wasser, Wasserstoff, Sauerstoff, Proton usw. Namen mit metaphorischem Charakter. Sie verfügen über die begriffliche Qualität einer 'Denotation' als auch über eine 'Konnotation', die, formal gesprochen, einen komplexen Zusammenhang darstellt, dessen Kombinationen in endlicher Zeit bzw. in endlichem Raum nicht zu verwirklichen sind. Obgleich jetzt jede fortgesetzte Teilung das Konnotat (das Bedeutungsfeld des Namens eines Elements) auf das begriffliche Denotat verengt (durch die Zurückführung des Namens (Wasser) auf die

¹⁸⁵ Für Günter Anders ist "jede geschichtliche Erscheinung [...] überdeterminiert; d.h.: auch sie verdankt ihr Dasein Quellen verschiedenster Provenienz, die konvergieren und sich vereinigen mußten, um sie zu einer geschichtlichen Wirklichkeit zu machen." *Die Antiquiertheit des Menschen* Bd.1, S.120ff.

¹⁸⁶ Es wäre gewiß spannend, den Weg des Massenbegriffs von der Physik bis in die Medienwissenschaft des 20.Jahrhunderts zu verfolgen. Es scheint, als verbänden sich beide Paradigmata im Realismus des 19.Jahrhunderts. Wolfgang Kemp schreibt, "Massen, 'masses' - das ist der Kampfbegriff, der den Details entgegengehalten wird: ein Terminus der Ateliersprache, der schwer zu übersetzen ist. Gemeint sind die großen Züge des Werks, die zusammenhängenden Flächen, die ganzheitliche Wirkung." und zitiert Eugène Delacroix: "Der große Künstler konzentriert das Interesse, indem er die unnützen und dummen Details unterdrückt." Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I*, S.14

kombinatorische Funktion innerhalb einer formalen Struktur (H_2O)), gibt es doch einen Punkt, an dem die Teilung und damit die Systematisierung zum Stillstand kommt. Spätestens hier, wo das formale System in ein 'informelles' System übergeht, verläuft das 'Machen' der *τεξνη* weiterhin mit dem 'Machen' der *ποιησις*.

Solange ein formales System (der atomistischen Auffassung folgend) ein System von Körpern ist, besitzt logischerweise jeder Körper eine gemeinsame Grenze mit dem Geist. Wenn daher der Geist nicht anschaulich ist, der Körper aber durch den Geist begrenzt wird, teilt uns der Körper etwas über den Geist mit. Das heißt, der Körper besitzt selbst allegorische Eigenschaften.

"Eine Allegorie gilt der generellen Bestimmung nach als anschauliche Darstellung eines abstrakten Konzeptes." schreibt Willem van Reijen¹⁸⁷. Dasselbe läßt sich vom Körper sagen. Man spricht vom Körper als von einer Ordnung, deren Elemente in einem ursächlichen Wirkungszusammenhang stehen. Dieser Zusammenhang wird durch die Wahrnehmung intuitiv erfaßt, ohne daß derjenige, der einen Körper sieht (oder eine Harmonie hört), weiß, was sich unter der Oberfläche befindet. Die Ergründung des Körpers in Richtung auf sein innerstes Prinzip führt über die Maschine. Die Maschine ist eine Wirklichkeitskonstruktion, die im Idealfall eine in sich ganz und gar widerspruchs- und fugenlose Architektur, deren Glieder sich wie eine Lokomotive auf ein gemeinsames Ziel hin bewegen, wobei im Idealfall einerseits die Maschine selbst, andererseits die Offenbarung das Ziel ist, wodurch die ideale Maschine zum Medium der Offenbarung wird. Aufgrund dieser Bestimmung stellt eine jede Maschine realiter eine Allegorie der Offenbarung dar. So wie die Maschine in ihrer Unvollkommenheit nicht die Offenbarung ist, so ist es die Allegorie ja ebenfalls nicht. In Anlehnung an die Definition der Information als 'Maß der Gestaltenfülle' könnte man sagen, die Allegorie ist, wie jede ästhetische Form, das 'Differenzprodukt' zwischen dem, was man Wesentliches mitzuteilen in der Lage ist zu dem, was zu sagen wäre. Die Allegorie markiert gewissermaßen das Epizentrum eines Ideals, das in der Sprache selbst liegt und durch die Sprache zu 'entbergen' ist.

Das Versprechen der Wahrheit ist nicht in die Luft gesprochen. Es richtet sich nicht an Gott, sondern an den Menschen selbst, dem durch die Mechanik der Weltanschauung die Richtung vorgegeben ist. Der Weg zur Wahrheit führt durch die Materie, in den

¹⁸⁷ Willem van Reijen, *Labyrinth und Ruine*, S.263

Augen Ernst Cassirers die "Form der Wirksamkeit, die eigentümliche Funktion"¹⁸⁸. Letzteres ist sie, insofern sie Träger der Eigenschaften ist, die in der sinnlichen Anschauung zur Wahrnehmung gelangen. Ersteres ist sie wiederum, insofern sie homogene physikalische Körper bildet, die sich durch ihre äußeren Eigenschaften unterscheiden. Das physikalische Medium verkörpert "prinzipiell eine neue *Blickrichtung* [...] die Auffassung einer 'objektiven Kausalität'". Wenn Cassirer außerdem hinzufügt, "beides trennt sich voneinander nicht", dann bedeutet das, daß zwischen Ursache und Wirkung eine Unmittelbarkeitsbeziehung besteht.

Die Mathematik der Aufklärung legt mit den Achsen des Koordinatensystems den Rahmen fest, innerhalb dessen die Transformationsgesetze gelten, die zur Wahrung von Invarianz und Gleichzeitigkeit anzuwenden sind. Auf diese Weise legt sie zugleich den Grundriß einer Topologie der Bewußtseinslandschaft, in der empirisches Denken und Schließen vernünftigerweise stattfinden sollte.

Das hermetische oder dialektische Schema kennt für jede zwei Punkte nur eine, notwendige, Verbindung. Wo es aber nur das Eine gibt, zum Beispiel den einzigen Gott, da erübrigt es sich von ihm zu sprechen, ja, mehr noch: es verbietet sich geradezu, von ihm zu sprechen. Will sagen. Die absolute Notwendigkeit sublimiert das verdrängte Verbot, den Namen Gottes auszusprechen. Hier nun kehrt auch das Paradox, das die Dialektik unzweideutig auszuschalten glaubt, wieder zurück: nämlich in Form eines Verbots, das uns daran hindert, aus dem Vorhandensein einer Notwendigkeit auf die Gegenwart Gottes zu schließen, denn die Notwendigkeit einer Verbindung zwischen zwei Punkten *a* und *b* in der endlichen Bewußtseinslandschaft der Mechanik schließt die Verbindung ins Jenseits aus.

Während die Maschine einem autopoietischen System folgt, das immer wieder in den Ausgangszustand zurückverfällt, ist die Allegorie eine poetische Kunstfigur, die sich mit der Grenze der schriftlich induzierten Vernunft deckt¹⁸⁹, beispielsweise um

¹⁸⁸ Ernst Cassirer, *Form und Technik*, S.64

¹⁸⁹ Wenn wir Roman Jakobson recht verstehen, zeigt sich das Poetische an den Rändern des Mediums "La mise en relief du message par lui-même [in der Disposition des Mediums: Sender-Empfänger-Referent] est ce qui caractérise la fonction poétique." Das Poetische ist gleichsam die Aura, die man nicht in der Poesie findet, sondern in der Sprache. Die Poesie ist dann das, was man findet, wenn man so will, das *objet-trouvé* im Sinne der Kunst. "Le sujet propre des recherches sur la poésie n'est rien d'autre que le langage, considéré du point de vue d'une fonction prédominante, en l'occurrence la mise en relief du message comme tel. Cette fonction poétique, toutefois, n'est pas confinée à la poésie." (Roman Jakobson, *Essais de la linguistique générale*) Das Poetische zeigt in seiner 'Randbezogenheit' Ähnlichkeit mit der Aura Benjamins. Die Poesie ist eine Form der Aura, die selbst 'informell' ist. Zwar erfreut sich die Poesie strictu sensu (wegen der syntaktischen 'Feinmechanik' bis hinab ins kleinste Glied des Lautelements, dem Prinzip

die Spur des Hermes zu verfolgen. Wie van Reijen unter Berufung auf Walter Benjamin darlegt, ist die Allegorie ein vom Barock bevorzugtes Stilmittel, um Ewigkeit und Vergänglichkeit anhand der Beziehung zwischen der Gegenwart des 17. Jahrhunderts und der Antike ins Verhältnis zu setzen. So hilft uns die Allegorie über die Ruinen der Erinnerung auf die Spur des Archetypus der Mythologie, namentlich die von Hermes:

“An den Wegen lagen die Steinhäufen (ερμαιοιν), von denen er den Namen empfangen hat. Der Vorübergehende warf einen Stein auf sie.”¹⁹⁰ Hermes ist also vom Wirkungsprinzip her gesehen nur einen Steinwurf entfernt. Er macht seinen Weg in die Aufklärung als der in die Notwendigkeit gekleidete Gott, “ein paganer Typus von Gottes höchstem Wirkungsprinzip”¹⁹¹, der den einzigen als den wahren Weg weist. Und er wird am Ende, das heißt am Übergang von der Klassik (als dem Zeitalter der Wahrheit) zur Romantik (als dem des Sinns)¹⁹² zu einem im Gewand symbolistischer Zuschreibungen überdeterminierten Archetypus¹⁹³. Damit bietet sich die Gelegenheit ‘einen Neuen neuen wissenschaftlichen Geist zu schreiben’ [à écrire *un Nouveau nouvel esprit scientifique*]¹⁹⁴. Diese *Loganalyse* wäre eine formale, auf die Mathematik sich gründende strukturalistische Kulturtheorie, die sich allerdings nicht der alten Mathematik der Gleichungen und des Determinismus bedient als vielmehr einer modernen Mathematik der imaginären Zahlen, der Matrizen, der Wahrscheinlichkeiten und der diesen Wahrscheinlichkeiten inhärenten Indeterminismen.

der abnehmenden Redundanz und der daraus sich ergebenden ‘Gestaltenfülle’) der besonderen Aufmerksamkeit der ‘strukturellen’ Linguisten; ist ihnen andererseits aber nur ein besonderes Beispiel für die Struktur von Mitteilungen im Paradigma der Information. Dementsprechend schreibt Frieder Nake, ein Schüler Max Benses: “Vielleicht der wichtigste Schritt der Informationsästhetik ist die Feststellung, daß jedes gegebene oder entstehende Objekt sowohl unter dem Aspekt der Physikalität als auch unter dem der Ästhetizität untersucht werden kann.” Ästhetik als Informationsverarbeitung, S.23

¹⁹⁰ Walter F. Otto, *Die Götter Griechenlands*, S.115; “Von Hermesfesten ist wohl eben deshalb so wenig überliefert, weil es sich hier um den geheimsten Quell- und Angelpunkt des menschlichen Daseins handelt. Auch Hermestempel gab es nicht viele: eben weil jener Punkt überall da war, wo Menschen lebten und starben. Jedes Haus wurde durch Hermes zu Mündung und Ausgangspunkt der Wege, die vom Weiten kommen und in die Ferne wegführen.” Karl Kerényi, a.a.O., S.98ff.

¹⁹¹ Betty J.T. Dobbs, a.a.O., S.144

¹⁹² Michel Serres, a.a.O., p.22ff

¹⁹³ “Der Archetyp ist durch ein Maximum an Bedeutungsüberladung gekennzeichnet, ganz gleich ob es sich dabei um einen Gott, um Heroen oder um die Elemente handelt (Ödipus – ein Eigenname, der zur Gattungsbezeichnung wurde – ist ein Ideogramm, das es ermöglicht, die sprachlose Sprache des Unbewußten zu sprechen), ... Der Archetyp ist eine mit Sinn gesättigte Form.” Michel Serres, a.a.O., p.32

¹⁹⁴ Michel Serres, a.a.O., S.34

Das erste System trägt die Form einer einfachen Identitätsbeziehung: *Ich bin der ich bin*. Erst im zweiten System wird aus dem Selbstgespräch Gottes eine Mitteilung. Aus $a = a$ wird

$a = f(x)$. Statt *Ich bin der ich bin*, heißt es jetzt: *Ich ist ein anderer*. Und dieser andere macht sich auf den Weg zur Freiheit, ist auf dem Weg zur Freiheit. So nennt das Subjekt die Suche nach einem Objekt, um sich darauf niederzulassen. Aus der Gleichung wird eine Funktion, in der die Kopula die Identität, die Funktion das Verhältnis von Subjekt und Objekt bestimmen. Das Subjekt ist dasjenige, was eine Botschaft an viele schickt. Die Botschaft des Subjekts ist der Begriff, der verschiedene Erscheinungen nach Maßgabe dessen, worin sie übereinstimmen, zu einer Klasse zusammenfaßt. Das Objekt ist dasjenige, was vermittels des Subjekts 'über den Begriff' miteinander kommuniziert. Ein Subjekt, das immer nur gibt, aber nie empfängt – das widerspricht der Erfahrung. Kein Herrscher, sei er noch so absolut, kann darauf verzichten, auf die Stimme des Volkes zu hören. Ein Subjekt, das selbst empfängt, widerspricht der Logik. Es würde selbst zum Objekt. Ein Diktator, der die Stimme des Volkes fürchtet, wird seine Geheimdienste einschalten. Auf diese Weise kann er den Sender des 'Rücksignals' verschleiern und die Meinung des Volkes als seine eigene Meinung ausgeben. Ein aufgeklärter, gleichwohl absoluter Herrscher indessen wird die Künste fördern, denn das Schöne ist nichts anderes als der allgemeine Ausdruck des *common sense*. So schreibt etwa Eva-Maria Tschurenev: "Die Vorstellung – wie sie im Begriff des Geschmacks angelegt ist –, daß man sich mit all seinem Tun und Denken mehr oder weniger bewußt immer schon darauf abzustimmen sucht, ohne daß dieses übergreifende Ganze vielleicht jemals gedanklich voll erfaßt werden könnte, steht in direkter Beziehung zum Interesse am Begreifen des Konkreten, das sich wegen der Relativität und Unvollständigkeit unserer Erkenntnisse eben nicht vom Ganzen her wie von selbst verstehen läßt, sondern umgekehrt nun in seiner Einmaligkeit als wertvoller Zugang zur Erforschung dieses komplexen Ganzen eingenommen wird."¹⁹⁵ Die Einsicht in das Ganze ist, was die Natur betrifft, ein Privileg Gottes, was die Gesellschaft angeht, ein Vorzug des Souveräns. Es liegt daher in der Natur der Sache, wenn die Gläubigen das Ganze als heilig erachten, ebenso wie es sich für die Untertanen aufgrund ihrer Stellung von selbst verbietet, sich ein Urteil über die *res publica* zu erlauben. Von ihnen dennoch zu

¹⁹⁵ Eva-Maria Tschurenev: Kant und Burke, S.12

verlangen, daß sie sich als ein Teil des Ganzen verstehen, ist nur möglich, wenn sie wissen, wo ihr Platz in der Ordnung ist und ihn annehmen.

Aus dieser Einsicht in die Notwendigkeit, aus dem Verhältnis zwischen dem 'Normativen' und dem 'Faktischen' bezieht das klassische Kunstwerk seine ästhetische Spannung. Es beschreibt zum einen das Verhältnis des Konkreten zum Allgemeinen, das im Gemälde oder einer Zeichnung wie auf einem Plan ausgebreitet wird; zum anderen schreibt es in der Position des Betrachters die hierarchische Ordnung von Subjekt und Objekt fest, und drittens schließlich spiegelt sich in der scheinbar kontemplativen Haltung die Gefügigkeit des Betrachters, der aus der virtuellen Position des Subjekts einen Blick auf seine eigene Stellung in der Welt wirft. Die "spontane, unvermittelte Reaktion", die dem Geschmacksurteil gegenüber dem reflektierenden Vernunfturteil den Charakter des Irrationalen, Gefühlsmäßigen verleiht¹⁹⁶, ist ein Ausdruck für das innige Verhältnis, in dem sich Subjekt und Objekt befinden. Auf eine einfache Formel gebracht, erkennt der Fürst im Kunstwerk seine Abhängigkeit vom Künstler. Braucht der Fürst sein Bild wie der Pharao die Mumie als verlässliches Gefährt seiner Seelenwanderung, dann braucht er den Künstler, der ihn ins rechte, ewige Licht rückt. Wer den Wunsch nach Allgegenwart und Unsterblichkeit als Bestätigung für die Irrationalität der Kunst ansieht, der muß konsequenterweise unsere ganze Geschichte für einen Aberglauben ansehen, weil die Geschichte leer wäre ohne die Verewigungen der Souveränität in den Bauwerken, den Werken der Bildenden Kunst und der Literatur. Die "Suche nach uneingeschränkt gültigen Regeln, durch deren Befolgung der Geschmack sich seiner Qualität stets hätte sicher sein dürfen", ist auch nur deshalb "erfolglos"¹⁹⁷, weil in den Kunstwerken (wie in den *Logischen Untersuchungen* Husserls, auf die Derrida sich hier bezieht) "alles, wozu sie den Zugang eröffnet haben, schon in einer bezeichnenden Weise gegenwärtig ist."¹⁹⁸

Es wäre ein Mißverständnis, verstünde man unter klassischer Kunst eine der vernünftigen Erkenntnis abgewandte Projektion der Vorstellungswelt, deren Berührungspunkte mit der Wirklichkeit der klassischen Mechanik nur zufällig wären. Viel näher kommt der Kunst die Autopoiesis, ein "sich selbst reproduzierendes System [...], das auf Vermittlung durch Interaktionen unter Anwesenden nicht mehr

¹⁹⁶ Eva-Maria Tschurenev: a.a.O., S.13

¹⁹⁷ Eva-Maria Tschurenev: a.a.O., S.13

¹⁹⁸ Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, S.51

angewiesen ist.“¹⁹⁹ welches dem Paradigma der Information näher steht als dem der Mechanik.

Wir haben schon auf Serres' 'drittes System' hingewiesen. Es steht zum zweiten im Verhältnis der Transzendenz. Es kommt immer dann ins Spiel, wenn das zweite System in seinen Anfangszustand zurückfällt. Man könnte sagen: Indem die Funktion (das zweite System) auf die Gleichung (das erste) zurückkommt, schließt sich der Graph zur Figur. Ähnliches gilt für den Diskurs. Indem die Beschreibung der Spur der vorgeschriebenen Spur des Graphen folgt, schließt sie sich zur Geschichte. Beide verbindet der Begriff. Im Begriff kommt die Theorie zum Stillstand und der Gegenstand gelangt zur Anschauung. Ernst Cassirer schreibt "Newtons absolute Zeit und absoluter Raum [...] gehen nur den Weg, den die Anschauung weist, zu Ende: sie unterwerfen das physikalische Sein einem festen geometrisch-anschaulichen *Schema*, innerhalb dessen alle Naturvorgänge einzordnen sind. [...] Ein Stück Materie läßt sich als ein identisches Ding fixieren und in verschiedenen Orten des Raumes als ein und dasselbe wiedererkennen: es läßt sich in allen Phasen seiner Bewegung gewissermaßen mit dem Blick verfolgen.“²⁰⁰ Und Hermann Weyl bemerkt, "im wirklichen Raum können wir über die Stufenzahl 3 nicht hinaus; es existieren in ihm wohl 3, aber nicht mehr voneinander linear unabhängige Vektoren.“²⁰¹ Das anatomische Körperbild fügt sich in dieses Raummodell ein, weil es ihm nachgearbeitet ist. Der anatomische Körper ist das dreidimensionale Funktionsmodell, an dem sich die verschiedenen Zustände des Ganzen darstellen lassen. Im Unterschied zu den Gegenständen der Natur ist der menschliche Körper mit Bewußtsein ausgestattet. Das Bewußtsein umfaßt das 'Programm', das die Bewegungen des Körpers steuert. Da Körper und Seele im Menschen eine 'phänomenologische' Einheit bilden, repräsentiert das Menschenbild den Typus des transzendenten autopoietischen Systems, das in der Selbstentfaltung zu sich zurückfindet. In diesem Sinn kommentiert Marielene Putscher einige anatomische Illustrationen mit den Worten: "Wichtig in dieser Folge von Darstellungen verschiedener Zustände eines gedachten Funktionsmodells sind dagegen die drei (gedachten) Ebenen des Raumes, nach denen die Ansichten des Modells gerichtet sind. [...] Damit ist tatsächlich die Grundlage jeder näheren Erforschung des Gehirns

¹⁹⁹ Niklas Luhmann, Die Realität der Massenmedien, S.16

²⁰⁰ Ernst Cassirer, Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie, S.15

²⁰¹ Hermann Weyl, a.a.O, S.94

und Nerventätigkeit gewonnen. Das 'Raumgefühl' ist als wesentliche Fähigkeit: als das Ordnungsprinzip für alle Daten der Wahrnehmung erkannt."²⁰² Im Leib des Menschen fallen Subjekt und Objekt zusammen. Einige Seiten zuvor schreibt Putscher, die Epoche von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert habe es "vermocht, das dem Auge als Einheit sichtbare Einzelne, das 'Eidos', als Typus aufzufassen und ihm Gestalt zu geben. Auf der Spätstufe des Barock wird nun der Typus zum Idealtyp. Seine Schönheit ist seine Klarheit und Funktionsfähigkeit – Funktionsfähigkeit ist Schönheit. Die Anatomie, die den gesunden Körper studiert, die ihn rekonstruiert aus dem einzelnen toten Objekt der Sezierkunst, die von allem Verkümmerten, Unschönen, Pathologischen absieht, erreicht ihre höchste Form. [...] Die Identität von Schönheit, Gesundheit und höchster Zweckmäßigkeit ist die Grundlage der philosophischen Ästhetik, wie sie sich in der gleichen Zeit [...] auszubilden beginnt."²⁰³

Noch einmal zurück: Das zweite System findet seinen Grund im ersten. Der ideale, theoretische Gegenstand ist das mit sich selbst Identische: $a = a$. Der als solcher erkannte Gegenstand ist eine Botschaft des Einen an Alle: $a = f(x)$. Eine treffende Anekdote, die die Ästhetik des Diskurses veranschaulicht, handelt von dem Versuch des Professors, von seiner Wohnung zur Universität einen Weg zu nehmen, der über sämtliche Brücken seiner Stadt führt, ohne eine zweimal zu nehmen. Das wäre ein 'schöner' Weg, denn was ist das Schöne anderes als ein schlüssiges Argument dafür, "warum die auf dem polymorphen Körper verstreuten Triebe ein Objekt brauchen, wo sie sich vereinigen können."²⁰⁴ Der Körper selbst ist dann schon nicht mehr schön, weil in ihm der Weg zum Abschluß kommt. Auf den Diskurs bezogen bringt uns die Anekdote auf folgendes Beispiel: Wahr ist, was von allen geteilt wird. Wenn wir alle Bücher gelesen hätten, könnten wir eine Theorie der Vermittlung formulieren, die ebenso wahr wäre, wie eine Theorie zum Verhalten eines Elektronenstrahls in einem Magnetfeld. Da das praktisch unmöglich ist, weil die Zahl der Bücher ständig steigt und 'Alles' eine 'transfinite' Kategorie ist, suchen wir uns einen Ausschnitt, beschränken wir uns auf eine Disziplin, ein Feld, einen Gegenstand, den wir so klein wählen, daß wir mit einem gewissen Recht behaupten können, daß wir alles über ihn wissen. Wenn wir uns derart selbst beschränken, gelangen wir wie von den allgemeinsten ontotheologischen Fragen das Sein betreffend zu den konkretesten wissenschaftlich-technischen Fragen eines einfachen Zustands. Die Frage, was Alles

²⁰² Marielene Putscher, Geschichte der medizinischen Abbildung II, S.93

²⁰³ Marielene Putscher, a.a.O., S.66

²⁰⁴ Jean-François Lyotard: Essays zu einer affirmativen Ästhetik, S.37

ist, bzw. was Alle wissen, hätten wir damit beantwortet, daß wir Alles und Alle auf ein Eines bzw. Einen reduzieren. Damit sind wir wieder beim ersten System.

Das klassische Bild entspricht dem Plan eines Verlagsvertreters, der Buchläden bereist. Dieser Plan ist 'sein' Plan: Es sind seine Kunden, die seine Bücher anbieten, und er bricht vom Ort seines Verlags auf, an den er am Ende zurückkehrt. Ist dieser Plan schön? Er wäre es im klassischen Sinn, vorausgesetzt, seine Besonderheit verleiht ihm eine allgemeine Bedeutung. Das bedeutet, daß die Betrachtung dieses Plans den Betrachter in die Lage des Vertreters versetzt, aus der heraus er versteht, warum der Weg so verlaufen muß und nicht anders, mit der 'Moral', daß, weil ein jeder unter denselben Umständen denselben Weg gewählt hätte, er von sich und seinen Umständen ausgehend einen anderen Weg wählen muß, um dasselbe Ziel zu erreichen.

Schönheit sich nicht in den Dingen; sie manifestiert sich durch die Dinge. Sie ist gleichsam die unkalkulierbare Summe der Risse und Fugen, die sich durch den Körper ziehen, der nie ganz homogen, nie wirklich 'an sich' ist. Damit ist Schönheit auch ein Reflex jener 'verstreuten Triebe', ein Drang des Subjekts. "Es heißt, die 'Schönheit befinde sich im Auge des Betrachters'."²⁰⁵ Die Schönheit ist 'natürlich' nur unter der Bedingung, daß Natur als ein Reflex wahrgenommen wird, der den Gegenstand der Reflexion in einen Zusammenhang stellt, der über ihn hinausgeht und Natur die Bezeichnung für diesen Reflex. Schönheit ist keine Erkenntnisfunktion, sondern, wenn man so will, eine Selbsterkenntnisfunktion. So erklärt sich auch die Stellung der Kunstwerke in der Renaissance: "Die neuentdeckte Schönheit antiker Statues hat dabei eine leitende Funktion. Die 'Natur' wird zuerst an ihnen verstanden, das Körpergefühl geschult. Der Weg führt somit über das Bildwerk zur Realität, nicht umgekehrt. Die Wirklichkeit selbst ist immer zu vielfältig, zu verwirrend, im ganzen nicht auffaßbar."²⁰⁶

²⁰⁵ J.S.Clifton: Introduction – Biomedical Computing Pt.II, p.114

²⁰⁶ Marielene Putscher, a.a.O., S.12

2.1 Mediengeschichte: Mnemosyne und Metempsychose

“**M**achen Sie kein Theater!”
(Daniel Paul Schreber an Antonin Artaud)
“Ne faites pas des histoires!”
(Artaud an Schreber)²⁰⁷

In der amerikanischen *detective*-Serie *Columbo* tritt in jeder Folge ein anderer bekannter Gastschauspieler auf. Wie nun einmal kein klassisches *whodunnit* ohne Mörder auskommt, fällt diesem Widerpart des unnachahmlichen Peter Falk fast von selbst die Rolle des Bösewichts zu. Weil die Ökonomie des Films nach einer prominenten Besetzung des Täters verlangt, von der sich der Kreis der Zweitbesetzungen absetzt, die den Verdacht auf sich lenken sollen, ist es praktisch aussichtslos, das Geheimnis zu wahren und den Zuschauer bis zum Schluß über die Identität des Schuldigen im Unklaren zu lassen, weshalb man den Star gleich von Anfang als Schurken präsentiert.

Das Problem der verräterischen Besetzung zeugt, psychoanalytisch gesprochen, von der Ambivalenz zwischen Ich und Über-Ich. Steht auf der einen Seite die moralische Notwendigkeit, daß der Schurke gefunden wird und das Gute siegt, so auf der anderen Seite der Wunsch des Subjekts, als Zeichen seiner Souveränität seine Objektwahl selbst zu treffen. Daß diese Wahl nicht notwendig zugunsten des Guten ausfällt, dürfte klar sein, denn die Freiheit des Subjekts besteht nicht darin, zu tun oder zu lassen, was einem beliebt, sondern darin, mit zu entscheiden, was gut oder was schlecht ist.

Die Ästhetik des Plots besteht darin, dem Zuschauer vorzuführen, daß er sich dem Guten Zweck nicht einfach unterworfen hat, sondern daß er sich aus freien Stücken dafür entschieden hat. Eine freie Entscheidung setzt jedoch Alternativen voraus. Zugespitzt: Je mehr Verdächtige, umso spannender die Geschichte, wobei die Kunst des Autors darin besteht, wie ein Jongleur verschiedene Motive gleichzeitig in der Schwebe zu halten.

²⁰⁷ Wolfgang Preikschat, Im Stall der Trojanischen Pferde

Die Mechanik des Plots besteht darin, unter den vielen möglichen Varianten die eine herauszuarbeiten, die es aufgrund der Indizien sein muß. Der Plot, der durch die Charakterisierung der Protagonisten die Motive schon auf eine Typologie der Akteure verteilt hat, reduziert das Feld der Beziehungen systematisch weiter auf einen zeitlich und räumlich geordneten Handlungsablauf, der mit derselben Zwangsläufigkeit, mit der ein Projektor den Film abspult, auf sein Ende zuläuft.

Ein Film, bzw. sein literarisches Äquivalent, stellt im Grunde nichts anderes dar, als die Synthese zwischen einer ethischen und einer mimetischen Signifikantenbeziehung, wobei in einer Geschichte zu der Beziehung zwischen *Bezeichnendem* und *Bezeichnetem*, zwischen *Bild* und *Gegenstand* eine zwischen *Anfang* und *Ende*, *Gut* und *Böse* hinzutritt, die durch den Lauf der Ereignisse miteinander verknüpft werden.

Die Geschichte eines Mordes und der Suche nach dem Mörder verlief wie eine klassische Tragödie, wäre sie nicht als Labyrinth einer Bewußtseinstopologie angelegt, die kein Spiegelbild des Realen ist, insofern in ihr erfahrungsgemäß keineswegs alles nach den Regeln der Vernunft abläuft. Der Unterschied gleicht dem zwischen Gedanken, die ich hege und einem Buch, in dem diese Gedanken festgehalten sind. Der Leser liest das Buch, wie der Zuschauer einen Film sieht, als mehr oder weniger zwingende Auflösung eines Motivs. Sowenig, wie er das Weiß der Druckseite registriert, aus dem die Schrift hervorsticht, sowenig liest er noch sieht er, woraus die Geschichte als Substrat gewonnen wurden. Ja, er hat streng genommen nicht einmal einen Begriff für das, was man bildhaft als lesen von Gedanken oder sehen von Vorstellungen bezeichnet – wenn man unter einem Begriff "lediglich eine zur Registrierung und Ordnung unserer sinnlichen Erfahrungen nützliche, von uns hinzugedachte Hilfskonstruktion, analog etwa den geographischen Längen- und Breitengraden"²⁰⁸ versteht. Was für das Kino gilt, gilt für jede Art des mimetischen (mechanischen) Mediums: "Das historische Faktum besteht darin, daß sich das Kino als narratives Kino entwickelt hat, insofern es eine Geschichte präsentierte und damit alle anderen Möglichkeiten zurückstellte."²⁰⁹ Buch, Theater/Film, auch Musik verengen das *Lesen*, die *Vorstellung*, das *Spielen* auf eine technisch determinierte,

²⁰⁸ Pascuale Jordan, Anschauliche Quantentheorie, S.277

²⁰⁹ Gilles Deleuze, Kino: Das Zeit-Bild, S.41

mechanisch wiederholbare, mimetisch auf eine objektive Zeit und einen objektiven Ort bezogene Finalität und Bedeutung²¹⁰.

In seinem Traktat über die Redekunst berichtet Cicero von einem gewissen Simonides von Keos, der, "als er bei Skopas, einem reichen und vornehmen Manne zu Krannon in Thessalien speiste, ein Lied auf ihn gesungen habe, in dem nach Dichterart zur Ausschmückung Kastor und Pollux ausführlich besungen worden seien. Da habe Skopas in allzu schäbiger Gesinnung zu Simonides gesagt, er werde ihm für dieses Lied die Hälfte dessen geben, was er mit ihm vereinbart habe; die andere Hälfte solle er gefälligst bei seinen Tynariden holen, die er ebenso gepriesen habe. Kurz darauf habe man Simonides, so heißt es, ausgerichtet, daß er nach draußen kommen solle; zwei junge Männer stünden an der Türe, die dringen nach ihm riefen. Da sei er aufgestanden und hinausgegangen, habe aber niemanden gesehen. Unterdessen sei der Raum wo Skopas speiste, eingestürzt." Als nun die Verwandten daran gingen, den Skopas und seine Angehörigen der Sitte entsprechend zu bestatten, "und die Opfer auf keine Weise unterscheiden konnten, soll Simonides aufgrund der Tatsache, daß er sich daran erinnern konnte, an welcher Stelle der jeweilige gelegen hatte, Hinweise für die Bestattung jedes einzelnen gegeben haben." Dann schlägt Cicero den Bogen zur Rhetorik: "Durch diesen Vorfall aufmerksam geworden, soll er damals herausgefunden haben, daß es vor allem die Anordnung sei, die zur Erhellung der Erinnerung beitrage. Wer diese Seite seines Geistes zu trainieren suche, müsse deshalb bestimmte Plätze wählen, sich die Dinge, die er im Gedächtnis zu behalten wünsche, in seiner Phantasie vorstellen und sie auf die bewußten Plätze setzen. So werde die Reihenfolge der Plätze die Anordnung des Stoffs bewahren, das Bild der Dinge aber selbst bezeichnen, und wir könnten die Plätze an Stelle der Wachstafel, die Bilder statt der Buchstaben benützen."²¹¹

"Wir denken im Allgemeinen an Geschichte als eine kulturelle Manifestation der Erinnerung."²¹² Der Diskurs nimmt seinen Ausgang vom Epitaph. Die Geschichte von

²¹⁰ "The term 'artist' is irreplaceable [...] because it combines the sense of 'visionary/philosopher/prophet' with the sense of 'craftsman/technician/ designer'. A visionary or philosopher is not called an artist, nor should he be, unless he can transmit his perceptions in terms of a technical medium." Jonathan Benthall, *Science and Technology in Art Today*, p.12

²¹¹ Marcus T. Cicero, *Über den Redner*, S.431ff.

²¹² Marita Sturken, a.a.O., p.125

^{85a} „Die exakten Wissenschaften verlangen für ihre Ergebnisse nicht schlechthinnige absolute Gewißheit, sondern sind zufrieden, wenn sie die Bedingungen anzugeben imstande sind, von denen die Wahrheit ihrer Aussagen abhängt.“

Simonides, der sich selbst in einer Grauzone zwischen Schicksal und Bestimmung bewegt, ist sowohl Mythos (wunderbare Bewahrung vor dem Unglück) als auch Philosophie (die systematische Verarbeitung der Erinnerung). Die göttliche Vorsehung ist noch prähistorisch. Die Verteilung der Rollen geschieht buchstäblich zufällig. Es gibt Opfer, aber keine Täter, denn einen Gott *trifft* keine Schuld. Er ist nicht *haftbar*. Simonides beginnt, damit aufzuräumen. Seine Erinnerung hat Folgen. Dem Redner steht es frei, seine *τοποι* zu arrangieren, aber er übernimmt damit auch eine Verantwortung. 'Leichen pflastern seinen Weg' durch den Erinnerungsraum. Was die Identifikation der Toten angeht, gibt es viele Möglichkeiten, angesichts der bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten Körper. Nur eine kann richtig sein, wenn der Geist an die Person und die Person an die Existenz eines Körpers gebunden ist. Dies festzustellen, ist die Aufgabe des Philosophen. Sie miteinander zu verbinden, ist die Aufgabe des Diskurses.

Der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft ist darin zu suchen, daß, um nochmals Heideggers Jargon zu bemühen, die Wissenschaft versucht, das Wesen durch Selbstbeschränkung vollständig zu beschreiben, es auf einem Prokrustesbett aus Schrift zur ewigen Ruhe zu betten, so daß das Wesentliche nicht (ver-)west.

Die positive Erkenntnis deduziert von der Allgemeinheit des Modells auf jeden konkreten Fall, so daß jeder Einzelfall, von seinen Eigentümlichkeiten befreit, als eine Abstraktion des Allgemeinen dasteht, und erfüllt damit die Anordnung des Subjekts über seine Objekte. Es nimmt nicht wunder, daß die Beschreibung der Wissenschaft als umso wahrhaftiger gilt, je kunstloser sich ihre Sprache gibt. Der gleichgültige Befehlston gehört gewissermaßen zur Sprache der Theorie²¹³, die sich auf die Beschreibung der Bedingungen beschränkt, unter denen ihre Annahmen gelten.^{85a}

Man stelle sich eine Gesellschaft vor, deren *lingua franca* die Sprache der Theorie ist. Müßte dies nicht eine Gesellschaft sein, die sich allein zu dem einen Zweck konstituiert, stellvertretend für die Welt sich selbst ihre an der Welt gewonnene Erkenntnis zu vermitteln? In dieser Gelehrtenrepublik wären die Wissenschaftler die Adressaten ihrer eigenen Sendungen, die in der Redundanz ihrer Botschaften ein Universum halluzinieren, das sie unmöglich hören kann.

Allucquere R. Stone: "Robert Boyle setzte [seit 1669] einen Apparat literarischer Technologie ein, um die sozialen Beziehungen zu dramatisieren, die einer

²¹³ "Lesen wird ein Befehl, das ist schon viel, und die Instruktion geht immer mit einer Vorschrift einher, wie zu lesen sei." Jacques Derrida, *Scribble*, S.IX

Gemeinschaft von Philosophen eigen sind. Wie Stephen Shapin und Simon Shapiro in ihrer Studie *Leviathan and the Air-Pump* zur Auseinandersetzung zwischen Boyle und dem Philosophen Thomas Hobbes dargelegt haben, schulden wir Boyle die Erfindung des langweiligen akademischen *papers*. Boyle entwickelte eine Methode zwangsläufiger Zustimmung, die Shapin und Shaffer als *virtuelle Zeugenschaft* beschrieben. Er schuf, was er eine 'Gemeinschaft gleichgesinnter Ehrenmänner' nannte, um seinen wissenschaftlichen Experimente Gültigkeit zu verschaffen, und er argwöhnte zutreffenderweise, daß die 'Ehrenmänner', für die er schrieb, überzeugt waren, daß einer langweiligen Schrift, die in die Einzelheiten geht, auf gewissenhafte Forschungsarbeit zurückgeht. Infolgedessen verfestigte sich die Vorstellung, daß langweilige Schreibweise ein Zeichen für wissenschaftliche Wahrheit ist. Mit Hilfe solcher Schriften wäre eine Gruppe von Personen in der Lage, einem Experiment beizuwohnen, ohne physisch anwesend zu sein. Boyles Produktion eines detaillierten *papers* war so erfolgreich, daß es noch stets als Beispiel für Gelehrtheit gilt."²¹⁴

In gewisser Hinsicht scheint Boyle für die Naturwissenschaft, was Luther für die Theologie war: der Chemiker umreißt die Grundsätze einer wissenschaftlichen *lingua franca*, die nicht nur in großem Maß auf Elemente der Alltagssprache zurückgreift, sondern vor allem großen Einfluß auf sie ausübt. Boyles Ziel ist eine unmetaphorische Sprache, die es erlaubt, Beobachtungen an der Natur eindeutig und unmißverständlich zu beschreiben, was umgekehrt heißt, daß jene Dinge, die weniger eindeutig sind, auch als solche gekennzeichnet werden. Darin unterscheidet sich seine Sprache von jener der Alchemisten. Diese erscheint sowohl in Wortwahl wie in Satzbau hermetisch und verstärkt so den Obskurantismusverdacht gegenüber den Alchemisten. Boyle dagegen besteht auf einer analytischen Satzkonstruktion mit möglichst kurzen, klar gegliederten Nominalsätzen, sich "eng an die allgemeine Annäherung des Wissenschaftlers an die Wirklichkeit"^{87a} anlehnen. Durch die 'Glättung' des Satzbaus entsteht ein Spiegel für die Beziehungen der Natur, wobei der Autor hinter den Spiegel zurücktritt: indem er die passivische Form wählt, vermittelt er den Eindruck, daß es sich bei den dargestellten Vorgängen um 'natürliche' Prozesse handelt, die unabhängig vom Beobachter und für jeden nachvollziehbar ablaufen. Dieser Eindruck wird durch die Wortwahl verstärkt, die einerseits aus Wortneubildungen, andererseits aus überliefertem lateinischen Vokabular besteht, das jedoch durch Umformung (*incinerated*) oder das Anhängen von Nominal- oder Adverbialendungen (-ion, -ity, -

²¹⁴ Allucquere R. Stone, Will the Real Body Please Stand Up?, p.86

cal, -ious, usw.) 'angliert' wird, so daß es sich in die muttersprachliche Syntax einfügt.

Mit der Kodifizierung öffnet Boyle die Wissenschaftssprache einem größeren Publikum, sofern es nur des Englischen auf einem bestimmten Niveau mächtig ist. Auf diese Weise wird das Erfordernis, wonach Experimente beliebig oft und von jedermann nachvollziehbar sein müssen, auch sozial erfüllt – vorausgesetzt natürlich, daß sich die 'Begriffssprache' als gesellschaftlich verbindliche Standardsprache durchsetzt. Für diese Sprache spricht nicht nur, daß sie 'einfach' und hinsichtlich ihres Gegenstands transparent ist. Sie scheint auch – nach dem gleichen Muster, nach dem Boyle verfährt – beliebig um neue Begriffe erweiterbar. Die neuen Wörter, die je nach Bedarf entstehen, bedeuten außerhalb ihres Zusammenhang selbst entweder nichts oder etwas ganz anderes. Was für die Beobachtung gilt, gilt daher auch für das Wort: es muß in seinem Zusammenhang verstanden werden, der aus möglichst kurzen Sätzen formuliert, sich auf das Wesentliche beschränkt.

Der Diskurs folgt dem Weg des Abbilds – die Repräsentationen der Wissenschaft sind exklusiv und endlich. Das ist ihr Dilemma. Selbst wenn sie alle ansprechen, begrenzen sie den Kreis der Adressaten durch die Wahl des Code und dessen 'Anweisung, wie zu lesen sei' (Derrida). Anders die Sprache der Kunst. Sie ist inklusiv, populistisch, empathisch, wie die Rede. Sie spricht, selbst wenn sie nur von wenigen verstanden wird, alle an, denn sie richtet sich an niemanden bestimmtes. Deshalb ist die Rhetorik der Wissenschaft ein Greuel und schon Aristoteles "unterscheidet zwischen *ἰδιοὶ τοποὶ* und *κοινοὶ τοποὶ*. Erstere sind argumentative Mittel, die ausschließlich einer bestimmten, wohldefinierten Klasse von Dingen zugehört; letztere sind allgemeine Gegenstände ohne besondere Eigenschaften, Gemeinplätze, die 'gleichermaßen auf Rechtsfragen, den Naturwissenschaften, der Politik und vielen verschiedenen anderen Dingen anzuwenden' (Rhetorik). Aristoteles sagt, daß ein Diskurs oder *logos*, um wissenschaftlich zu sein, seine Argumente in erster Linie mit der ersteren Art des Topos zusammenfügen muß; das heißt, er muß einen wohlumschriebenen Gegenstandsbereich besitzen, den er mit keinem anderen Diskurs teilt, und er muß diesen Gegenstandsbereich mit den Argumenten und Begriffen ansprechen, die ihm gemäß sind. [...] Wir können feststellen, daß die diskursiven Grundsätze, die auf diese Weise identifiziert werden, sowohl eine Angelegenheit der erörterten Gegenstände als auch der Begriffe und Argumente sind, die sich auf sie beziehen. Wie eine Wesenheit oder Identität von demjenigen unterschieden wird, was

sie nicht ist, so behandelt ein autonomer Diskurs diese Klasse der Gegenstände, die in ein und demselben Gestus gebildet wird.“²¹⁵

Der Unterschied zwischen der Sprache der Wissenschaft und der Sprache der Kunst gleicht dem Unterschied zwischen einem Stadtplan von Berlin-Mitte und Döblins 'Alexanderplatz'. Je weiter wir jedoch in die Vergangenheit gehen, um so mehr verwischen sich die Grenzen: Herodots Historien sind ebensosehr Geschichtsschreibung wie antike Literatur, ebenso Grimmelshausens *Simplicissimus*.

Ist ein Diskurs schön? Kommt ein Diskurs jemals an sein Ende? Wird er nicht vielmehr immer wieder vom Begehren abgelenkt und auf Umwege geschickt?

Das klassische Kunstwerk ist schön, weil in ihm die Umwege (Wege zu Gott, zum Ursprung) auf eine Weise geführt werden, daß der Betrachter glaubt, er habe mit ihm das Ziel klar vor Augen, als trennte ihn nur noch ein Schritt, es endgültig zu erreichen.

Der Wissenschaftler forscht in dem Bewußtsein, daß er nie mehr als einen Ausschnitt sieht. Absichtlich wählt er ihn möglichst klein, in der Hoffnung, wenn schon nicht die ganze Welt, so wenigstens einen Teil der Welt *vollständig* zu begreifen. Das gleiche gilt für die Geschichte: Je kürzer man sie faßt, umso öfter kann man sie erzählen. Das hat den Vorteil, daß, wenn ihr Ausgang nicht den Erwartungen entspricht, man sie noch einmal von Beginn an so erzählt, daß ein besseren Ausgang notwendig folgen muß.

Wenn daher in der Götterwelt der Antike jeder Gott mit bestimmten Eigenschaften ausgestattet und mit bestimmten Aufgaben betraut war, dann waren mit der Verfassung der Protagonisten Vorkehrungen für den Verlauf der Geschichte im Großen und Ganzen getroffen. Im Drama wird somit aus Mythos eine Mythologie der geteilten Verantwortungen, in der nichts mehr ohne Planung geht: "Das Drama [...] muß das Geschehen umbilden nach den Forderungen des Theaters: es muß die Handlung aufbauen in einzelne Szenen; diese müssen, da die griechische Bühnen keinen Vorhang kennt, möglichst an einem Ort und möglichst in fortlaufender Zeit spielen; die Handlung muß sich im Dialog entwickeln, – und zwar im Dialog von höchstens drei Schauspielern, denn mehr stehen dem attischen Tragödiendichter nicht zur Verfügung; die begrenzte Zeit, die das Stück nur einnehmen kann, fordert straffe

87a M.Gotti, Robert Boyle and the Language of Science, p.37

²¹⁵ Paisley Livingston, *Literary Knowledge*, p.212

Zusammenfassung und Beschränkung auf das Wesentliche.“²¹⁶ Das Theater wird zum öffentlichen *media laboratory*, wo vor aller Augen die Anatomie des abendländischen Geistes demonstriert wird. Die scheinbar äußerlich induzierte Konzentration auf das Wesentliche gehört dabei schon zum Erkenntnisgewinn des Dramas, insofern das Verhältnis von Äußerlichkeit und Innerlichkeit zu einer wesentlichen Bedingung für das Spiel mit den menschlichen Beziehungen wird.

„Trauer schafft sich ihren Raum, der auf keinem Stadtplan zu finden ist.“ lesen wir bei John Berger²¹⁷. Wir, will sagen: alle diejenigen, die das Abonnement oder der Kauf einer Wochenendausgabe der Frankfurter Rundschau am Münchner Flughafen, in einem Duisburger Schreibwarengeschäft, an einem Pariser Kiosk für die Dauer einer Frühstücks- oder Pflichtlektüre zusammenführt.

Die Zeitung steht in der Tradition der Mnemotechnik. Sie ist eine von vielen Formen des Gedächtnisses und als *eine* das Gedächtnis *von anderen*, etwa im Vergleich zu den Lesern eines Buchs oder den Zuschauern eines Films. Eine Zeitung versteht sich als Chronik der laufenden Ereignisse. Ihr fehlt die Finalität der Geschichte, was ihr anzusehen ist, und das ist kein Mangel, sondern eine Tatsache. Eine Zeitung hat keinen Anfang und kein Ende. Man kann sie von vorne lesen. Manche lesen sie lieber rückwärts, andere suchen erst, bevor sie zu lesen beginnen. Ein solches Blatt ist ohne dramatische Zuspitzung, ein Gefüge aus 'natürlicher' und Bild-Sprache, aus Typo- und Fotografie. Besteht diesbezüglich wenig Zweifel, woran Simonides dachte, als er den Angehörigen Auskunft gab, was merkte sich Cicero, als er von Simonides sprach? Wie muß man sich die *τοποι* vorstellen? Als Fundstücke aus der Natur – Blätter, Äste eines Baumes, ein aus einem Fels gebrochenes Stück Erz, eine Gänsefeder, der Halm eines Papyrus –, oder als Gegenstände des täglichen Gebrauchs: ein Blatt Papier, ein Bleigewicht, ein Schreibgerät oder eine Zeitschrift?

Die Frage, so trivial und unwesentlich sie sei, sie kommt nicht von ungefähr, denn sie umfaßt die gesamte Mediengeschichte. Erweckt Cicero den Eindruck, als stehe dem Redner die Wahl und die Anordnung der *τοποι* frei, so fällt die Wahl zumindest auf *Dinge*, die nicht irgendwo angeordnet werden, sondern in einem

²¹⁶ Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, S.98

²¹⁷ John Berger, *Destination Future*

Erinnerungsraum, arrangiert nach den Regeln einer Topologie²¹⁸. Daß die Rhetorik unter Wissenschaftlern heute nicht den besten Ruf genießt – "Rhetorik ist das Gebiet der Meinung, daß gut begründet sein kann, es aber nicht sein muß, während Episteme eine Angelegenheit verbindlicher Wahrheiten ist."²¹⁹ –, ändert nichts an der Bedeutung der Rhetorik für die Meinungsfreiheit. Mit der Rhetorik wird die Sprache verfügbar. Sie wird, wenn man so will, zum Instrument der Wahrheit. Daß die Rhetorik im Ruf der Unzuverlässigkeit steht, kommt ebenfalls nicht von ungefähr, denn wenn der Sinn der Worte disponibel ist, sind es dann nicht auch so fundamentale, wertträchtige Kategorien wie Wahrheit oder Freiheit? Wo beginnt, wo endet die Verfügbarkeit der Sprache?

Die Antwort ist ebenso praktisch wie theoretisch. Die Verfügbarkeit der Sprache endet im Ganzen, dessen Ganzheit darin besteht, daß es sich vom göttlichen ins natürliche Prinzip hinüberrettet, das alle Veränderungen und Wandlungen übersteht, weil es sie in sich trägt. Wie muß man sich dieses Prinzip vorstellen? Worin drückt es sich aus? Woran erkennt man es? Wie tritt es in Erscheinung?

Wenn das Ganze der *μνημοσύνε* einem Raum entspricht, dann entsprechen den *τοποι* in diesem Erinnerungsraum logischerweise Körper – 'Volumen', auf die gemäß den Prinzipien der Topologie die Transformationsregeln für Körper angewandt werden können, ja zum Zweck der Gewißheit angewandt werden müssen.

Wo befindet sich in diesem Raum der *τοπος* der 'Freiheit'? Er befindet sich an dem Platz, den ihm der Redner in seiner Bewußtseinslandschaft zugewiesen hat. Beides, die Wahl des *τοπος*, wie die Wahl seines Ortes, macht die rhetorische Freiheit des Sprechers aus.

Wie weit geht diese Freiheit? Wie 'groß' ist der Gedanke, der zu einem *τοπος* gehört? Entspricht er einem Satz, mehreren Sätzen? Einem Kapitel, einem 'Kopfstück'

²¹⁸ "Definition: On appelle l'espace topologique la donnée d'un espace (c'est-à-dire d'un ensemble ou 'objet') dont tous les points, tous les éléments possèdent des voisinages qui satisfont aux observations V(i-iv) [...]"

V(i) Tout voisinage $V(a)$ d'un élément (a) contient cet élément.

V(ii) Toute partie $V'(a)$ qui contient un voisinage $V(a)$ de (a) est aussi un voisinage de (a) .

V(iii) La partie commune a deux voisinages $V_1(a)$ et $V_2(a)$ est un voisinage $V_3(a)$.

V(iv) Tout voisinage de (a) est un voisinage des points assez de (a) ."

C.P.Bruter, *Topologie et perception*, p.55ff.

²¹⁹ Paisley Livingston, a.a.O, p.212

(und was ist der 'Leib' der 'Säule')? Einem Paragraphen? Was ist die Architektur des Ganzen, sein System²²⁰?

Das alles klärt sich, wenn man weiß, was eine Rede ist. Wenn man weiß, wie eine Geschichte anfängt und wie sie endet und was dazwischen geschieht.

Wenn man aber solchermaßen zu einer Theorie der Rede oder der Erzählung oder des Berichts gelangt ist, ist es nur noch ein Schritt zur Erfindung eines 'neuen' Mediums, das nichts anderes ist, als das Substrat dessen, was *jede* Rede ausmacht, was in *jeder* Rede unabhängig von dem der spricht und von dem der hört vorkommt. Dann wird aus dem *τοπος* ein Begriff und aus dem Blatt eine Blattseite, aus der Feder ein Federkiel, aus dem Holzstab ein Buchstabe.

Roman Jakobson schreibt, "So besteht bei der Verbindung der linguistischen Elementen ein aufsteigender Freiheitsgrad. Bei der Kombination der Unterscheidungsmerkmale und Phoneme ist die Freiheit des einzelnen Sprechers null – der Code schreibt bereits alle Möglichkeiten vor, die in der betreffenden Sprache angewandt werden können. Die Freiheit, in Wörtern Phoneme einzusetzen, ist eng umschrieben; sie beschränkt sich auf den marginalen Bereich der Wortschöpfungen. Bei der Satzbildung ist der Zwang des Sprechers oberhalb der Ebene der Wörter weniger groß. Bei der Verbindung von Sätzen schließlich endet der Einfluß der Syntaxregeln. Dadurch nimmt die Freiheit des Sprechers beträchtlich zu; obwohl auch hier die Zahl der stereotypischen Ausdrücke nicht unterschätzt werden darf."²²¹ Mediengeschichte beginnt mit der Scheidung des veränderbaren Inhalts von der beständigen Form der Sprache. Ihr Motiv ist der Wunsch, die Grenze zwischen dem Sprechen (*le langage*) und der Sprache (*la langue*) möge so zweifelsfrei und so

²²⁰ "Die Vernunft ist in sich systematisch, Vermögen und Forderung des Systems in einem. Die Besinnung auf das Wesen der Vernunft, ihren inneren Bau und ihr Vermögen, auf die möglichen Wege ihres Vorgehens, d.h. die Methodenlehre der Vernunft muß daher die Vernunft auch hinsichtlich der Bedingungen der Systembildung betrachten und bestimmen, wie Kant sagt: bezüglich der 'Kunst der Systeme'. Das ist die Aufgabe der 'Architektonik der reinen Vernunft'." Martin Heidegger, Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit, S.45

²²¹ "Ainsi existe-t-il dans la combinaison des unités linguistiques une échelle ascendante de liberté. Dans la combinaison des traits distinctifs en phonèmes, la liberté du locuteur individuel est nulle – le code a déjà établi toutes les possibilités qui peuvent être utilisées dans la langue en question. La liberté de combiner les phonèmes en mots est circonscrite, elle est limitée à la situation marginale de la création des mots. Dans la formation des phrases à partir des mots, la contrainte, que subit le locuteur, est moindre. Enfin, dans la combinaison des phrases en énoncées, l'action des règles contraignantes de la syntaxe s'arrête et la liberté de tout locuteur particulier s'accroît substantiellement, encore qu'il ne faille pas sous-estimer le nombre des énoncés stéréotypés." Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Tome 1, p.48

beständig sein, wie der Unterschied zwischen den Geschlechtern. Das ist buchstäblich ein frommer, weil an den Glauben der Mechanik geknüpfter Wunsch.

Ist die Sprache ein Medium? Und wenn ja welches? Ein metaphysisches? Ein physikalisches? Ein informelles? Anders gefragt: Ist die Sprache homogen? Ist sie ein System? Ist sie ein Mythos?

Die Sprache, wie Jakobsen sie charakterisiert, ist ein Dispositiv im besten Sinne, wenngleich offenbar nicht alle Glieder in gleicher Weise verfügbar sind. Die einen, Buchstaben, sind es in phonetischer, die anderen, Wörter, sind es in syntaktischer, wieder andere, die Sätze, sind es in semantischer Hinsicht. Die natürliche Sprache gleicht weniger einem Glaskörper aus einem Guß als einem aus mehreren Linsen zusammengesetzten optischen System, das erst im Zusammenspiel fester und variabler Elemente ein Bild ergibt.

„System kommt vom griechischen συνιστημι, ich stelle zusammen; und das kann zweierlei bedeuten. Einmal: ich füge in eine Ordnung [...] daß dabei die Ordnung selbst entworfen wird. [...] 'Ich stelle zusammen' kann aber auch nur bedeuten: Ich schiebe [...] wahllos und endlos Beliebigen mit Beliebigen zusammen. [...] Zwischen diesen äußersten Gegensätzen der Bedeutung – innere Fuge und bloßes Geschiebe – steht jene, wonach System heißt: Rahmen, keine innere Ordnung, aber auch keine bloße äußere Anstückung.“²²²

Die Feststellung, daß das Medium der Rahmen ist, geht uns leicht von der Taste. Die Kopula (die ja, notabene, vielleicht als einzige, ein Rahmen *ist*) verstellt hier bloß die Sicht darauf, daß der Rahmen einen eigenen Raum, besser noch, eine eigene Topologie, einen eigenen Modus der Erkenntnis vergegenwärtigt. Dem Medium ist das Ästhetische inhärent, denn es entstammt jenem Teil der Sprache, der anstatt entweder vollkommen disponibel oder vollkommen bestimmt zu sein, sowohl das eine als auch das andere ist, also gerade dann am ehesten sowohl (Gestaltungs-)Medium der Kunst als auch (Übertragungs-) Medium der Wissenschaft ist, wenn er sich weder ganz der einen noch vollständig der anderen verschrieben hat.

Im Zusammenhang mit der Sprache denken wir bei dem Wort Freiheit gleich an die Kunst und bei Kunst an den Künstler, dessen eigensinniger Ausdruck uns fasziniert, weil er mit dem ganzen Risiko der sozialen und ökonomischen Existenz aufgeladen ist,

²²² Martin Heidegger, a.a.O., S.31

die über das Instrumentelle der Technik triumphiert. Was nun jene Freiheit angeht, die dem historischen Kunstbegriff entspricht, so handelt es sich keineswegs, wie Heidegger anmerkt, um eine individuelle Willensfreiheit. "Denn hier gilt die Freiheit nicht als Eigenschaft des Menschen, sondern umgekehrt: Der Mensch gilt allenfalls als Eigentum der Freiheit."²²³ Es ist nicht der Künstler, der sein Werk findet, sondern das Werk, das den Künstler findet. Ist Sprache (*la langue*) die Sprache (*le langage*) der Allgemeinheit, so ist Freiheit die Freiheit der Sprache – Sprache des Gesetzes und Sprache des Urteils darüber, wer, weil er redet, ein Redner ist bzw. wer, weil er zuhört, ein Zuhörer ist. Das Medium der Rhetorik entscheidet zwischen dem Redner und den Zuhörern, wie das Medium des Buchs zwischen dem Autor und den Lesern, wie das Medium der Fotografie zwischen dem Fotografen und den Betrachtern entscheidet.

Es versteht sich geradezu von selbst, daß das Subjekt, je nach dem Medium, in dem es figuriert – Satz-Subjekt, Autor-Subjekt, Betrachter-Subjekt, Zuschauer-Subjekt, Beobachter-Subjekt usw. – als jeweils anderer Typus erscheinen kann, ohne seinen Status als Subjekt und die damit verbundene privilegierte Stellung im hermetischen Kommunikationsmodell des Einer-Viele zu verlieren.

Der Autor eines Buches ist, selbst wenn dieses Buch nur die Abschrift einer Rede enthält, in einer anderen Position, sowohl was seine Rolle als 'Urheber' angeht, als auch was die Öffentlichkeit betrifft, die er mit dem Buch erreicht. Er begibt sich in eine andere Gesellschaft. Das Buch erzeugt mit allen anderen Exemplaren derselben Auflage einen homogenen, virtuellen 'Leseraum', der einerseits durch die Anzahl der kursierenden Bücher beschränkt, also endlich ist, andererseits aber so weit reicht, wie ein einzelnes Buch nur irgend gelangen kann. Das Buch supponiert, wo immer es ist, die physische Präsenz sowohl des Autors als auch der Zuhörer in ihrer Eigenschaft als Mitleser. Auf diese Weise sorgt es für genau jene Autonomie des Wissens, die das (bürgerliche) Subjekt zu seiner Emanzipation braucht.

Das Beispiel der frühen Anatomie zeigt, wie komplex das System der Repräsentation ist, das den (physischen) Körper mit all seinen (psychosozialen) Körperschaften umfaßt. Schon an der Zusammensetzung des Publikums, das sich zu den Sektionen und Vorlesungen einfindet, gibt sich das enge Ineinandergreifen der physischen Auseinanderlegung des Leibes und der Beschreibung seiner Organe zu erkennen. "Auf

²²³ Martin Heidegger, a.a.O., S.11

ihrer einfachsten und grundlegendsten Ebene bildete die *anatomia sensibilis* die Anatomie dessen, was zu sehen war. Der Erwerb dieses Wissens war alles andere als einfach. Kein einzelner Sezierer gelangte ohne fremde Hilfe zum Wissen des ganzen Körpers, weshalb er sich Informationen von anderswo beschaffen mußte.²²⁴ Aus der Sicht der positiven Wissenschaft wäre die Medizin nicht zu dem geworden, was sie ist, hätte die Anatomie nicht mit ihrer Erforschung des menschlichen Körpers zugleich zu dessen objektiver Darstellung beigetragen.

Die Beziehung zwischen der Physis und ihrer graphischen bzw. diskursiven Beschreibung versteht sich entgegen allem Augenschein beileibe nicht von selbst. "Der moderne Geist ist so selbstverständlich der Vorstellung verhaftet, daß ein anatomischer Text illustriert sein muß, daß es schwer fällt *nicht* zu sehen, wie Berengario diesen ersten wesentlichen Schritt unternimmt. Für Berengario war es dagegen nicht im mindesten natürlich, daß ein Anatometext illustriert ist, nachdem kein Abschnitt des Körpers bis dahin illustriert worden war, und überdies verbot die Form des Kommentars jede Art non-verbaler Elemente."

Die Anatomie des Mittelalters steht ganz im Zeichen der alten Schriften. Was nicht in der Schrift ist, das existiert auch nicht am Körper. Die Anatomiesitzung erscheint tatsächlich als eine Vorlesung der Vorschriften. Man könnte auch sagen: Die Schrift ist selbst der eigentliche Körper, der aus der späteren Sicht 'wirkliche' Körper dient lediglich der Bestätigung dessen, was die Schrift vorschreibt. Wie stark die Autorität – heute würde man sagen: das Dogma – der Schrift ist, zeigt das Beispiel der *rete mirabilis*. Die Tatsache, daß sich dieses Gewebe (über welches das Rind verfügt, nicht aber der Mensch), am menschlichen Leichnam nicht aufzeigen läßt, gilt keineswegs als Beweis dafür, daß es der Mensch nicht hat. Mit anderen Worten, der einzelne Mensch läßt sich nur ganz bedingt als Beispiel heranziehen, um eine allgemeine Aussage über die Beschaffenheit des Menschen als Gattung zu treffen.

Die Anatomie der Renaissance bedeutet aus heutiger Sicht eine Abkehr von der Schrift bei gleichzeitiger Hinwendung zum 'tatsächlichen' Körper. Vieles, was bis dahin übersehen wurde, wird jetzt erkannt. Anderes, was man zu sehen geglaubt hatte, wird endgültig verworfen. So entsteht ein neues, 'wirklichkeitstreues' Bild des menschlichen Körpers. Aber auch dieses Bild liegt keineswegs auf der Hand. Es entfaltet sich nur langsam in seinen Einzelheiten, ohne jemals seine Geheimnisse ganz preiszugeben. Der Eindruck, daß es sich dabei um eine zwangsläufige Entwicklung

²²⁴ R.K.French, Berengario da Carpi and the Use of Commentary in Anatomical Teaching, p.57

handele, an deren Ende das wirkliche, authentische Menschenbild stehe, ist nicht nur trügerisch, sondern geradezu paradox, weil er von der Wirklichkeit als etwas ausgeht, das sich von selbst versteht. Nun versteht sich der Körper bis auf den heutigen Tag noch stets nicht von selbst. Verhielte es sich anders, bräuchten wir keine Anatomie. Trügerisch ist das Bild, weil es unterstellt, daß der gegenwärtige Zustand auch der endgültige sei.

Das Bild des Körpers entspricht der Karte seiner optischen Vermessung, die sich aus der Scheidung des Sichtbaren vom Unsichtbaren ergibt. "*Anatomia sensibilis* war die Anatomie der sichtbaren Dinge, und sichtbare Gegenstände können gezeichnet und in einen Holzblock geschnitten werden. Aus dieser Betonung der sinnlichen Erfahrung innerhalb der Lehre und Erforschung im Rahmen der *anatomie sensibilis* wurde wesentlich geschlossen, daß der Sinn die Gedächtnisformen enthüllen würde, die sich in Worten nicht angemessen beschreiben lassen, und daß er ihnen verhaftet sein würde. [...] Die vielschichte Gestalt vertebraler Prozesse oder solcher des Gehirns sperren sich demzufolge der vollständigen Beschreibung mit Worten."²²⁵ Frenchs Bemerkung legt nahe, daß die graphische Darstellung in der Zeichnung oder im Druck ihre Wirklichkeitstreue dadurch gewinnt, daß sie sich auf das Sichtbare beschränkt, wohingegen die wörtliche Beschreibung das Unsichtbare, Strukturelle darstellt. Ganz so einfach verläuft die Aufgabenteilung bedauerlicherweise nicht. Auch die wissenschaftliche (Schrift-)Sprache stellt nur in dem Maß Eindeutigkeit her, wie sie den "Übergang von einer gleichsam *subjektiven Benennung* der morphologisch abgrenzbaren Körperteile [...] zu einer *objektiven Bezeichnung*" vollzieht. "Erstere ist an den als Einheit erlebten Gliedern orientiert [...] letztere erlaubt die einprägsame Bezeichnung auch der tieferen Muskelschichten [...] Erst damit ist der Körper [...] wirklich von dem Lebenden, der ihn studiert, getrennt."²²⁶

Erkenntnis wird zu Wissen durch das Herausarbeiten der allgemeinen Bestandteile aus der situationsgebundenen Erfahrung des Einzelnen. Dieses Wissen ist insoweit objektiv, wie es übertragbar ist, bzw. es ist universell, sofern es auf *alles* übertragbar ist. Ein menschliches Herz, das einem soeben erst Verstorbenen entnommen worden ist, stellt an sich zwar am unmittelbarsten die Eigenschaften eines solchen Herzens dar; ist aber, abgesehen davon, daß es nur von begrenzter Haltbarkeit ist, nicht reproduzierbar und taugt aus ganz praktischen Gründen nicht, um etwa den

²²⁵ R.K.French, a.a.O., p.61

²²⁶ Marielene Putscher, a.a.O., S.15

Studenten eines Seminars all das anatomische und physiologische Wissen vom Herzen zu vermitteln, das es *in concreto* darstellt. Seine Übertragbarkeit ist gewissermaßen auf die wenigen Anwärter auf eine Herztransplantation beschränkt, für die es in Frage kommt, und die das vom Herzen leibhaftig repräsentierte Wissen am eigenen Leib verwerten können.

Das Wissen in Buch und Bild kann daher als universelle Form des Wissens gelten, soweit sie an sich selbst die Grenzen der Übertragbarkeit darstellen. Denn obwohl das schematische Bild eines Herzens in einem anatomischen Atlas eine höchst formale Abstraktion des Organs darstellt, ist das in ihm manifeste allgemeine Wissen mindestens so weit verbreitet, wie das Buch. Tatsächlich geht es weit über das Buch hinaus, verliert sich dann aber in der Vielzahl der 'Kanäle' der Kommunikation. Am weitesten übertragbar ist deshalb auch das 'Herz als Metapher', allerdings nicht mehr in Form positiven Wissens, denn unter einem Herzen läßt sich vom Innern eines Salatkopfs bis zur Mitfühlbarkeit alles mögliche verstehen, was medizinisch ohne Bedeutung ist²²⁷.

²²⁷ "[...] spreadsheet programs are a rather direct form of metaphor. However, this analogy only carries the user so far. [...] Similarly the use of the typewriter metaphor in word-processor training is of questionable value.

[...]

Another difficulty with using metaphors for interface design is that there is currently no methodology for finding them. In fact it is unlikely that suitable metaphors exist for complex systems.

[...]

Thus to explain that the heart is like a pump may prove useful in conveying important information about how the heart functions. It might also be appropriate to compare the hand to a pair of pliers and the eye to a camera. However, it is highly unlikely that the pump-pliers-camera model conveys anything salient about how the human body works." James E. McDonald/ Roger W. Schwanefeldt, *The Application of User Knowledge to Interface Design*, p.294ff.

2.2 Vom Namen zum Begriff, von der Fügung zum Getriebe

Gemäß der Definition von Friedrich Springorum ist Photographie "ein zusammenfassender Begriff für die Technik, die mit Hilfe der chemischen Wirkungen 'strahlender' Energie, insbesondere des sichtbaren Lichts, ein unvergängliches Bild der Umwelt auf lichtempfindlichen Stoffen erzeugt. Photographie ist das 'vollendete Bild mit sämtlichen zweckmäßig dazugehörigen und praktisch darauf bezogenen Mechanismen, Vorgängen und Gedanken.'²²⁸ Das Wort Photographie wurde zuerst verwendet von dem Berliner Astronomen Johann Heinrich von Mädler (1794-1874) im Februar 1839, gebildet aus grch. *phos* 'Licht' und *graphein* 'schreiben' – im Text gedeutet als 'Lichtzeichenkunst'^{229,230}

Ein Riß geht durch das Bild. Er wird von der Photographie produziert und verläuft entlang der Stoßkante von *phos* und *graphein* – den Bestandteilen der Photographie. Photographie ist die chemisch-physikalische Verbindung von Licht und Schrift – den 'Namen des Geistes' – auf dem Weg einer neuen 'bürgerlichen' Terminologie. – Wir halten uns hier an eine Erläuterung Walter Benjamins: " Wer da glaubt, der Mensch teile sein geistiges Wesen *durch* die Namen mit der kann wiederum nicht annehmen, daß es sein geistiges Wesen sei, das er mitteile, – denn das geschieht nicht durch Namen von Dingen, also durch Worte, durch die er ein Ding bezeichnet. Und er kann wiederum nur annehmen, er teile eine Sache anderen Menschen mit, denn das geschieht durch das Wort, durch das ich ein Ding bezeichne. Diese Ansicht ist die bürgerliche Auffassung der Sprache, deren Unhaltbarkeit und Leere sich mit steigender Deutlichkeit im folgenden ergeben soll. Sie besagt: Das Mittel der Mitteilung ist das Wort, ihr Gegenstand die Sache, ihr Adressat ein Mensch. Dagegen kennt die andere kein Mittel, keinen Gegenstand und keinen Adressaten der Mitteilung. Sie besagt: *im Namen teilt das geistige Wesen des Menschen sich Gott mit.*"²³¹

²²⁸ Friedrich Springorum, Der Gegenstand der Photographie, zit.n. Marlies von Brevern, Künstlerische Photographie, S.5

²²⁹ J.H.v.Mädler, in: Berlinische Zeitung 1839, Nr.47, 25.2.1839, zit.n. Marlies von Brevern, a.a.O., S.5

²³⁰ Marlies von Brevern, a.a.O., S.5

²³¹ Walter Benjamin, Über Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen, S.143ff.

Die bürgerliche Sprache ist in ihrem Kern nomothetische 'Fachsprache'²³², eine mathematisch abgeleitete 'Kunstsprache'²³³, deren Begriffe ein System ineinandergreifender logischer Einheiten bilden.

"Schöpfung gibt es", so Michel Serres, "nur als Selbsterzeugung."²³⁴ Das mimetische Bild figuriert selbst als die Karte der Autopoiesis. Das Bild, das einerseits seine Motive auf einen Punkt hin organisiert, stellt andererseits selber eine Mitte dar, von der aus die Organisation erfolgt. Als Meisterwerk oder Original steht das Bild am Nullpunkt und bleibt doch eine feste ideologische Größe, denn das Motiv markiert den Anfang und das Ende seiner Beschreibung im engeren Sinn der *storia* und faßt diese Beschreibungen in seiner Geschichte im weiteren Sinn der *historia* zusammen. Wie zwei Kugeln unterschiedlicher Größe, von denen die kleinere in der größeren abrollt, besitzen *storia* und *historia* ihren (kleinsten) gemeinsamen Berührungspunkt.

²³² Jörg Berke leitet aus Thomas S. Kuhns "Beschreibung der Entstehung einer 'normalen Wissenschaft', in der das geltende Paradigma sich in der Existenz 'begrifflicher, theoretischer, instrumenteller und methodologischer' Verpflichtungen niederschlägt, [...] die folgenden vier fachkonstituierenden Variablen ab:

- 1) ein Objektbereich, auf den sich die fachlichen Handlungen beziehen;
- 2) Zielsetzungen, auf die die fachlichen Handlungen ausgerichtet sind;
- 3) Handlungsmuster, die der Sachverhaltsänderung im Objektbereich dienen;
- 4) Grundannahmen über die Elemente des Objektbereichs.

Als fachkonstituierende Variable enthält (2) eine offene Menge von hierarchisch strukturierten Zielen. Die ranghöchsten Ziele sind gleichzeitig die, die innerhalb der Forschergemeinschaft am wenigsten umstritten sind. Um diese Ziele erreichen, werden Teilziele formuliert, deren allgemeine Geltung mit zunehmender Entfernung zum Hauptziel abnimmt. Mit der Bestimmung von Zielsetzungen sind Fachhandlungen als komplexe, zielgerichtete Handlungen zu verstehen, bei denen die Stadien eines Handlungsprozesses auf der Grundlage eines Handlungsmuster durchlaufen werden. Diese Handlungselemente können individuell konzipiert oder im Rahmen einer Methodenlehre allgemein akzeptiert sein. Letzteres trifft auf (3) zu. Die Grundannahmen betreffen die Eigenschaften der Elemente des Objektbereichs bzw. deren Relationen zueinander. Die vier Variablen wirken fachkonstituierend, wenn über ihre Inhalte ein relativ hohes Maß an Einigkeit erzielt ist. Diejenigen Inhalte, über die ein solches Maß an Einigkeit erzielt wurde, lassen sich als das 'kollektiv Geltende' (W.Klein) des Faches bezeichnen.

Ein Text oder Teiltext läßt sich damit als fachlich bestimmen, wenn er auf der Grundlage der erzielten Einigkeit Aussagen macht, die sich den Inhalten einer oder mehrerer dieser Variablen zuordnen lassen. Dabei stellt das kollektiv Geltende auch eine Voraussetzung dar für das Gelingen der Fachkommunikation, deren letztes Ziel wiederum eine Veränderung des kollektiv Geltenden ist. Hieraus läßt sich die Annahme ableiten, daß gerade in der Entwicklung zur 'normalen Wissenschaft' den Fachtexten eine zusätzliche argumentative Funktion zukommt, die wiederum ihre Struktur bestimmt." Jörg Berke, a.a.O., S.33ff.

²³³ "Eindeutig wird die Redeweise erst, wenn man sich der mathematischen Kunstsprache bedient, an deren Korrektheit man nach den vorliegenden Erfahrungen nicht mehr zweifeln kann." Werner Heisenberg, Sprache und Wirklichkeit in der modernen Physik, S.51; Ein 'technisches Medium' der Kunstsprache ist die Fachliteratur. "Als Fachliteratur wird dabei 'alles nichtdichterische Schrifttum geistlichen und weltlichen Inhalts' (G.Eis) verstanden. Zur Gliederung des fachlichen Schrifttums weltlichen Inhalts werden die drei Artesreihen zugrundegelegt. Man unterscheidet die 'artes liberales', die 'artes mechanicae' und die 'artes magicae'. Dabei wird die Alchemie als ein Handwerk den Eigenkünsten (artes mechanicae) zugeordnet." Jörg Berke, a.a.O., S.1

²³⁴ Michel Serres, Über Malerei, S.20

Das mimetische Bild organisiert die Ströme von einer Mitte aus, "die nur möglich ist oder ihre Definition findet durch den wohlbestimmten Bezug."²³⁵ Was ist das aber für eine Mitte, in der sich zwei Kugeln schneiden?

Die gegenständliche Welt ist eine Welt solcher auf einen Massepunkt hin definierten Beziehungen. Jede Beschreibung eines Gegenstands entspricht einer Entfaltung des Massepunktes im Raum. Um bei der Kugel zu bleiben: Die Mitte verlagert sich im Verlauf der Beschreibung vom geometrischen Nullpunkt (Schwerpunkt) im Innern der Kugel zum exzentrischen Berührungspunkt zwischen der kleinen und der großen Kugel. Beschreibung findet statt, indem die kleinere Kugel im Innern der großen über die Oberfläche wandert. (Lebens-)Welt und Welt (-raum) bilden sich aufeinander ab. Durch die Entfaltung der Mitte wird "die Darstellung diskursiv, und der Diskurs [...] darstellbar"²³⁶.

Wie wir uns zwei Kugeln vorzustellen haben, das wissen wir. Wir sehen sie plastisch vor uns (die äußere zumindest aus Glas mit der inneren darin). Stellen wir uns vor, wir müßten uns erst ein Bild von ihnen machen; wir müßten tatsächlich den Weg des Punktes von Anfang bis Ende verfolgen, um zu dem Modell zu kommen. Bis dahin wäre es ein weiter Weg. Jetzt stellen wir uns vor, unser Leben wäre ein Stück jener Spur, von der wir weder Anfang noch Ende erkannten, so daß wir weder uns noch das Ganze kennen. In diesem Fall sähen wir uns vor die Situation gestellt, daß wir das Ganze nicht kennen, es aber ein stückweit erfahren, so daß wir mit unserem Körper zumindest über einen – in aller Unvollkommenheit – funktionierenden Mechanismus verfügten.

Die Anatomie²³⁷ beschreibt mit dem Leib ein mechanisches Getriebe aus Knochen, Muskeln und Organen, das Erfahrung in Darstellung übersetzt. "Es ist der Körper, der sich als Maß aufrichtet."²³⁸ Insofern es sich dabei um die Übersetzung des 'göttlichen' Wesens in eine physische Kraft handelt, ist der anatomische Körper (der aus

²³⁵ Michel Serres, a.a.O., S.36

²³⁶ Michel Serres, a.a.O., S.7

²³⁷ Bernard Schultz erläutert: "The term *notomia* (anatomy) was defined differently in the Renaissance than it is today. Derived from antiquity, the word meant dissection, and while Ghiberti was suggesting that the artist should "avere veduto notomia" (view dissections), Donatello was doing just that in composing his relief of the *Miser's Heart* at Padua." Art and Anatomy in Renaissance Italy, p.2. Die Wurzel von *notomia*, welches unser Wörterbuch (lat.dt.) nicht verzeichnet, ist not-. Noto bedeutet ebenso 'kenntlich machen', 'aufschreiben', wie 'bezeichnen' und 'beobachten'. Die Anatomie enthält gleichsam als Konnotation oder Paradigma der Aufzeichnung diese Denotationen, die in der auseinanderlegenden Betrachtung des Leichnams zusammenlaufen.

²³⁸ Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, S.168

Menschen- und Tierkadavern abstrahiert wird) das Modell des Wesens, dem die Kraft der Veränderung innerlich ist (im Gegensatz zu einer Kugel oder einem anderen einfachen homogenen Ding). Durch dieses Wesen äußern sich Erfahrung als Selbsterfahrung und Darstellung als Selbstdarstellung. Das erkenntnisphilosophisch-ästhetische Motiv der Kunst lautet: Wie müssen wir uns ein Wesen vorstellen, das imstande ist, die Wahrheit zu erkennen? Das Problem ist, daß der Weg der Monadologie auf direktem Weg kaum nachzuvollziehen ist, sowenig es möglich ist, das Ufer eines anderen fernen Kontinents direkt zu erreichen. Man muß ein Schiff zu bauen, eine nautisch fähige Mannschaft gewinnen, für ihr Überleben sorgen, man muß nicht nur gegen den Wind kreuzen und Fährnissen ausweichen; man muß auch guten Glaubens sein und einander vertrauen. Die Wahrheit der Malerei, die sich in Form einer 'Passage' und einer 'Dissemination' (Derrida) entwickelt, liegt in ihrer allegorischen Umständlichkeit; so wie die Wirklichkeitstreue der Repräsentation in der Entfaltung eines Tableaus einer nach Wahrheit strebenden Gesellschaft und einer zur Wahrheit führenden Geschichte liegt.

Der anatomisch wohlgeformte Körper, der das Bild bis zur Aufklärung bestimmt, ist, vereinfacht gesagt, ein vorbildlicher Ausdruck des Gleichgewichts zwischen 'inneren' und 'äußeren' Kräften²³⁹. Worin wir die seelische Verfassung nach innen, die gesellschaftliche Verfassung des Individuums nach außen erkennen, sind die aus anatomischer Sicht irreduziblen Dimensionen des Individuums, die einerseits jenseits der 'Systemgrenze' des anatomisch-mimetischen 'Aufschreibesystems' liegen, uneinsehbar für das Auge und unbegreifbar für die Hand, die andererseits in die Sphären des 'Privaten' und des 'Öffentlichen' geschieden sind.

Körper-Geist, Licht-Schatten, Auge-Hand, privat-öffentlich... Die Dialektik der Aufklärung zeichnet ein Bild von der Wirklichkeit, indem sie einer Spur folgt, entlang welcher sich die Welt in zwei Hemisphären gliedert: terminologische (geographische, astronomische) Welt auf der einen, allegorische (Lebens-) Welt auf der anderen Seite. Im mimetischen Bild sind "Erkenntnisse [...] welche die Fassungskraft des menschlichen Geistes nicht übersteigen, [...] alle durch ein so wunderbares Band mit einander verknüpft und lassen sich auseinander durch derart notwendige Folgerungen

²³⁹ "The figura serpentinata visually manifested *varietà*, *grazia* and, with Michelangelo, *furia*. But if the significance of this formula lay in the contrapositioning of limbs, the anatomical reality of movement was also set in nature by the operation of an antithetical set of antagonistic muscles. It is as though the physiology of the body paralleled in an internal and analogously microcosmic way its external definition of motion characterized by *ornatus*." Bernhard Schultz, a.a.O., p.84

ableiten, daß es keiner großen Kunst und Geschicklichkeit bedarf, um sie zu finden“²⁴⁰.

Walter Benjamin unterscheidet zwischen einer 'phylogenetischen' und einer 'ontologischen Geschichte des mimetischen Vermögens'²⁴¹. Der 'mimetischen Opposition' folgend korrespondiert die phylogenetische Geschichte mit dem physiognomischen Körperbild der Anatomie – das ist diejenige Seite des Individuums, die der Öffentlichkeit zugewandt ist. Die ontologische Geschichte korrespondiert mit der Physiologie der Körperströme und dem Stoffwechsel. Während die Physis Gegenstand der Begriffsbildung ist, scheint es als ziehe sich hier hinein das Allegorische und Poetische zurück; als heftete sich die Phantasie an die sublimen Nervenreizungen, Osmosen, bakteriellen und viralen Invasoren mit dem Stigma des Ansteckenden und Triebhaften, das quer zu den Gliedmaßen und Organen liegt²⁴².

Die Geschichte des Globus endet mit Behaims Konstruktion des Prototyps. Mit der letzten Schraube ist die Zeit der Uhr abgelaufen. Marielene Putscher zufolge ist schon mit Vesalius' *Fabrica* (1543) "das Ergebnis des gemeinsamen Bemühens" von Kunst und Medizin, den lebendigen Körper und seine Ausdrucksmöglichkeiten in Bewegung und Gebärde, sowie den toten Körper in seinem Formenbestand bildhaft darzustellen, "zunächst einmal festgehalten. [...] Der Mensch kennt nun seinen Körper – dieses *ist* sein Körper. Nun überholt das Bild die Beschreibung."²⁴³ Was heißt das schon. seinen Körper kennen? Der Uhrmacher kennt 'seine' Uhr in- und auswendig. Er kennt auch die Zeit; das heißt, er liest sie von der Stellung der Zeiger ab. Aber erkennt er sie auch? Was heißt es, die Zeit erkennen? Zeit erkennen heißt, sich einen Begriff von der Zeit machen. George Kubler behauptet "Zeit als solche ist – wie Bewußtsein – nicht erkennbar."²⁴⁴ Dafür haben wir ja die Dinge. Das Ding *als solches* erkennen wir auch nicht. Es ist überhaupt kein Ding. 'Der eigentliche Platz des Symbols ist leer.' wie es an einer Stelle bei Lacan heißt (an jedem Heiligtum festzustellen.) Das Ding ist, wovon wir einen Begriff haben. Das wiederum heißt, wir kennen das Gesetz seiner Erzeugung. Der Unterschied zwischen dem Ding und dem Leib besteht darin, daß

²⁴⁰ René Descartes, a.a.O., S.114

²⁴¹ Walter Benjamin, Lehre vom Ähnlichen, S.204

²⁴² "With the growing autonomy of formal systems in the eighteenth century [...] we shall observe that physiology was often confounded with metaphysics." Barbara Maria Stafford, *Body Criticism*, p.233ff.

²⁴³ Marielene Putscher, a.a.O., S.14

²⁴⁴ George Kubler, *Die Form der Zeit*, S.47

ersterem das Wesen äußerlich ist. Das Wesen des Dings ist kein Ding. Dieses ist der Gegenstand der Verwandlung. Wenn wir vom Leib sprechen, dann sprechen wir das Wesen direkt an: Das Wesen des Leibes liegt im Leib des Wesens geborgen.

Die Welt der Renaissance trägt bis zur Romantik hin Züge einer poetischen Welt. "Die Welt der Technik [...] beginnt sich erst zu erschließen und ihr Geheimnis preiszugeben, wenn man auch hier von der *forma formata* zur *forma formans*, vom Gewordenen zum Prinzip des Werdens zurückgeht."²⁴⁵ Den Bemühungen der Anatomie zum Trotz hat die Aufklärung ein Bild vom *sein*; einen Begriff²⁴⁶ vom Wesen muß man sich erst machen. Die Kunst hat die Organe der *repraesentatio* (Sinnesorgane, Extremitäten) und die Stellungen der Repräsentanten (König, Kaufmann) bezeichnet. Wie sie entstanden sind und warum, das steht buchstäblich in den Sternen.

Am Licht der Aufklärung scheiden sich die Geister. Die Frage nach den Eigenschaften des Lichts steht, wenn man will, seit der Renaissance im Raum. Lyotard weist darauf hin, daß ein Gemälde im Grunde ein Lichtbild ist: "Das Problem des Malers: wie soll er sein Sujet (die Materie, auf die sich das Bild bezieht) beleuchten, wenn ihm dafür allein das klassische Material, die chemische Farbe, zur Verfügung steht? Lösung: das Sujet ändern; das Material ändern. Neues Sujet: Licht. Neues Material: Licht. So begründen sich die Werke, die aus Licht und durch Licht geschaffen sind, Werke, die sich selbst zum Sujet haben. Schwindelerregende Selbstreferenz."²⁴⁷ Im Licht der Neuzeit wird der Maler zum Übermaler. Daß der Künstler kein irrationaler, gefühlsbetonter Antipode oder Kontrahent des Forschers und Gelehrten ist, versteht sich von selbst. Daß er uns so vorkommt, hat damit zu tun, daß es sich, wie Cassirer schreibt, "im Umkreis der rein logischen Probleme [...] zeigt [...] daß der Zusammenhang der logischen Formwelt sich nicht vollständig erfassen und sich nicht exakt darstellen läßt, sofern wir uns nicht für diese Darstellung bestimmter konkret-sinnlicher Zeichen bedienen. An ihnen als Repräsentanten des logischen Sinnes erschließt sich uns erst wahrhaft sein inneres Gefüge."²⁴⁸ Der Künstler überspielt die

²⁴⁵ Ernst Cassirer, Form und Technik, S.43

²⁴⁶ "Das Wort 'Begriff' wird verschieden gebraucht, teils in einem psychologischen, teils in einem logischen Sinne, teils vielleicht in einer unklaren Mischung von beiden. Diese nun einmal vorhandene Freiheit findet ihre natürliche Beschränkung in der Forderung, daß die einmal angenommene Gebrauchsweise festgehalten werde." Gottlob Frege, Funktion, Begriff, Bedeutung, S.66

²⁴⁷ Jean-François Lyotard, Immaterialität und Postmoderne, S.14

²⁴⁸ Ernst Cassirer, Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie, S.2ff.

verborgenen Motive nicht, weil er es 'nicht besser weiß' oder sich gar der 'Wirklichkeit verschließt', sondern weil er im Gegenteil zu viel weiß, namentlich, daß er mit seinen Repräsentationen an dem Gefüge all dessen operiert, was symbolisch miteinander verbunden wird. Mit der Bezeichnung nimmt der *artifex* das "Machenkönnen", nach Hans-Georg Gadamer das "Besondere der modernen Naturwissenschaft" ²⁴⁹, vorweg.

Die Kunst besteht darin, das Licht Gottes als das Licht der Natur erscheinen zu lassen. Dabei kommt dem Körper die Rolle des Reflektors zu. Mit dem Gegenstand der Reflexion, an dem sich das metaphysische Licht der Schöpfung bricht, verfügt das Auge des Beobachters endlich über einen festen Bezugspunkt in der kosmologischen Ordnung. "Aber eben diese Substantialität des Raumes, der Zeit, der Masse selbst ist von der modernen physikalischen Erkenntnis mehr und mehr preisgegeben worden. Schon die Maxwellsche Theorie des Lichts und der Elektrizität bildet hier einen wichtigen und methodisch wesentlichen Einschnitt. Die mechanische Theorie des Lichts mußte die optischen Phänomene dadurch zu erklären suchen, daß sie ihnen das Bild einer bestimmten Bewegung unterlegte, die nach dem Muster der Bewegung fester Körper gestaltet war."²⁵⁰ Das Problem der Physik ist das Dilemma einer hermetischen Kosmologie. Die Monade kann nur dann vollständige Kenntnis von der Beschaffenheit des Universums erlangen, wenn die Beziehung der Monaden untereinander eine ähnliche Beschaffenheit aufweist, wie die Monaden selbst. Wenn aber die Innenwelt (der Monade, der Physis, ...) ähnlich organisiert ist, wie die Außenwelt (Gottes, der Seele, ...), was unterscheidet dann noch die eine von der anderen? C.F.von Weizsäcker: "Kaum hatte aber die Mechanik den Unterschied von Körpern und *Kräften* thematisiert, so stellte sich die Frage, ob die Kräfte nicht Wirkungen einer raumerfüllenden Materie und daher selbst nach einer Kontinuumsmechanik zu beschreiben wären."²⁵¹

Die Lösung wäre, daß der Vermittler-Gott keine einfache Monade ist, sondern eine 'Übermonade', die alle Monaden einschließt, ein unteilbares Metamedium der Mitteilung. Wären die Monaden Sprachen, dann wäre Gott selbst keine Sprache, sondern eine Grammatik, die die Bildung von Sprachen regelt.

²⁴⁹ Hans-Georg Gadamer, Apologie der Heilkunst, S.214

²⁵⁰ Ernst Cassirer, a.a.O., S.16

²⁵¹ Carl Friedrich von Weizsäcker, Aufbau der Physik, S.252

Wie man Körper beschreibt, das war bekannt. Kräfte hingegen waren unbeschreibliche Gegenstände im übertragenen Sinn. Die Beschreibung fand ihre natürliche Grenze in der Anschauung und war durch das Licht gegeben. Die Energie offenbarte sich dem Verstand nur in jenen Formen, in denen sich der mit Sinnesorganen ausgestattete Körper wiedererkennt. "So war das Jahrhundert [der Aufklärung]; es liebte das Licht, die Klarheit, die Helligkeit; es liebte eine Intelligenz, deren Tätigkeit mit der des Blicks so nahe verwandt schien. [...] Wollen heißt voraussehen, heißt sehen, was noch nicht ist, durch das hindurch, was ist. [...] Doch die Zeit ist nahe, da der Künstler, der sich verbissen und verliebt an die sichtbare Gestalt der Dinge hält, sich nur noch mit unvernünftigen Kinderfreuden zu beschäftigen scheint."²⁵²

Die Zeit ist endgültig gekommen, als Anfang des 19. Jahrhunderts James Clerk Maxwell die Korrespondenzen zwischen der Mathematik (der *repraesentatio* des Verstandes) und der Energie (dem natürlichen Synonym Gottes) nachweist. In der Maxwellschen Theorie tritt das mathematische Fundament der Physik zutage; "an die Stelle einer derartigen *Beschreibung* des physikalischen Vorgangs, die einer Umsetzung in bekannte anschauliche Verhältnisse gleichkommt, ist hier eine rein mathematische *Bestimmung* getreten. Jeder einzelnen Stelle des Äthers wird eine bestimmte Zuständlichkeit zugeordnet, und der periodische Wechsel dieser Zuständlichkeiten, wie er durch bestimmte Gleichungen ausgedrückt wird, tritt an die Stelle des metaphorisch-bildlichen Ausdrucks der 'Lichtwelle'. Die Charakteristik des Äthers beschränkt sich darauf, daß für jeden seiner Punkte zwei gerichtete Größen, der magnetische und der elektrische Vektor, angegeben werden. Es ist bekannt, wie die moderne Theorie auf diesem Wege [...] zur reinen Feldphysik geworden ist."²⁵³

Die Photographie beschreibt das Wesen der Dinge vor dem Hintergrund der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung eingangs des 19. Jahrhunderts. Sie überholt die Repräsentation des Körpers, um sie, wie ein Mechaniker eine Maschine, in den 'ursprünglichen Zustand' zu versetzen²⁵⁴. In der photographischen Revision der Motive der Kunst lichtet sich der Nebel, "der über den Anfängen der Photographie

²⁵² Jean Starobinski, *Die Erfindung der Freiheit 1700-1789*, S.210

²⁵³ Ernst Cassirer, a.a.O., S.16

²⁵⁴ Historisch betrachtet ist jedes ursprüngliche Bild eine Quelle: "De negentiende-eeuwse kunsthistoricus bekeek de schilderijen alsof hij een bron las, en hij bestudeerde de bronnen met het beeld van het kunstwerk voor ogen. Deze vermenging van kijken en lezen komt tot uitdrukking in het afbeelden van de signatuur". Jeroen Boomgaard, *De verloren zoon*, p.72

liegt“, wie Benjamin²⁵⁵ Arago zitieren schreibt, “Wenn Erfinder eines neuen Instrumentes dieses zur Beobachtung der Natur anwenden, so ist das, was sie davon gehofft haben, immer eine Kleinigkeit im Vergleich zu der Reihe nachfolgender Entdeckungen, wovon das Instrument der Ursprung war.”²⁵⁶ Roland Barthes’ Frage, “was kann streng genommen eine Geschichte der Literatur anderes sein als eine Geschichte der Idee der Literatur?”²⁵⁷ läßt sich bedenkenlos auf die Fotografie übertragen, ohne daß ihre die Rhetorik genommen würde. Der Erfindung der Fotografie geht die Idee einer Verbindung von Licht und Schrift voraus, deren Zusammenspiel sich, obwohl sie so nahe beieinanderliegen, durchaus nicht von selbst versteht. Daguerrotyp, Diagraph, Lichtzeichenkunst – die ‘Photographie’ trägt viele Namen, bevor sie ihren Terminus findet. Die Idee ergibt ‘streng genommen’ gar keine Geschichte. Diese beginnt erst mit der Erfindung eines Verfahrens, das die Geschichte wiederholt.

²⁵⁵ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, S.368

²⁵⁶ Dominique François Arago, zit.n. Walter Benjamin, a.a.O., S.369ff.

²⁵⁷ Roland Barthes, *Literatur oder Geschichte*, S.21

2.3 Von der Alchemie zur Chemie des Begriffs

Im 8. Jahrhundert führen Versuche Al Djabirs (Geber), unedle Metalle in edle zu verwandeln, bei der Auflösung von Silber in Salpetersäure (Scheidewasser) und nachfolgender Kristallisation zur Herstellung von Silbernitrat²⁵⁸. Die stark ätzende Substanz ist im Deutschen unter dem Namen *Höllenstein* bekannt, wie man das aus Silbernitratlösungen mit Kochsalz ausgefällte Chlorsilber, das unter anderem im Freiburger Bergbau vorkommt, wegen seines 'glasartigen, fettglänzenden' Aussehens unter der Bezeichnung *Hornsilber* kennt.²⁵⁹ "Da Silber in der Sprache Alchemisten als 'Luna' (= Mond) bezeichnet wurde, so ist die 'Luna cornea' nichts anderes als das 'Argentum cornei' des Fabricius."²⁶⁰ "Dieses Hornerz ist völlig farblos an seiner Lagerstätte, wird es aber ans Tageslicht gebracht, so färbt es sich schon nach wenigen Minuten violett."²⁶¹

Der Weg von der Malerei zur Photographie führt über den Weg von der Alchemie zur Chemie. Über die Optik, die Physiognomie des Lichts, welche die Malerei mit der Photographie verbindet, ist (fast) alles gesagt. An der Physiologie des Lichts scheiden sich jedoch die Geister²⁶².

"Chemie ist die empirisch begründete Wissenschaft von den Qualitäten und Umwandlungen materieller Substanzen."²⁶³ Darin unterscheidet sich der Maler des Alchemismus vom Chemiker der Photographie: daß er Kreide und Krapp, Tonerde und

²⁵⁸ J.M.Eder, *Quellenschriften zu den frühesten Anfängen der Photographie*, S.3; "Übergießt man Silber mit Salpetersäure, so löst es sich unter Brausen auf. Dampft man alsdann die Auflösung ein, so bekommt man eine feste Krystallmasse, die nicht mehr Silber, sondern eine Verbindung desselben mit Salpetersäure ist. Dieses salpetersaure Silber ist total verschieden von dem gewöhnlichen Silber. Es löst sich leicht im Wasser, wie Zucker, es besitzt einen bittern, widerlichen Geschmack, es schmilzt sehr leicht und zersetzt organische Stoffe. Daher dient es als Aetzmittel unter dem Namen Hoellenstein." Hermann Vogel, *Die chemischen Wirkungen des Lichts*, S.4

²⁵⁹ siehe auch: Hermann Vogel, a.a.O. S.4

²⁶⁰ J.M.Eder, a.a.O., S.6ff.

²⁶¹ Hermann Vogel, a.a.O., S.4

²⁶² In einem Prozeß von 1857 in Berlin galt es letztinstanzlich zu prüfen, "ob die photographische Reproduktion lediglich Ergebnis eines 'mechanischen' Verfahren sei oder ob sich in ihr ein Individualitätsmoment zur Geltung bringen könne." Die Beklagten versuchten darzulegen, "daß das Attribut des 'Mechanischen' für die Photographie nicht zutrefte, ihre Resultate also nicht unter die verbotenen Nachbildungen im Sinne des Gesetzes von 1837 fielen. [...] Die Photographie sei ein *chemisches*, kein *mechanisches* Verfahren". Gerhard Plumpe, *Der tote Blick*, S.69

²⁶³ Carl Friedrich von Weizsäcker, a.a.O., S.246

Terpentin, Umbra und Ocker über das Spektrum des Regenbogens²⁶⁴ in Flußbäuen und Herbstlaub, Schlachtenlärm und Andachtsgesten, in Schlemmereien und Armutszeugnisse übersetzt. In der Photographie verstummt dann die bedeutungsschwangere²⁶⁵, indiskrete²⁶⁶ synfonische Körpersprache der Malerei, deren künstlerischer Gestus den Riß die τεχνη der Wiedergabe der Welt, wie sie ist und der ποιησις einer zu gestaltenden Welt verfügt.

Wenn Umberto Eco schreibt: "Die gesamte antike und mittelalterliche Philosophiegeschichte hält daran fest, daß zwischen Wort und benanntem Ding ein transparenter, immaterieller, entscheidender Zwischenraum liegt: der Begriff."²⁶⁷, dann ist dieser Begriff am Ende des 17.Jahrhunderts wie die Eisfläche, die der Strom zu Frühlingsanfang in Schollen auseinandertreibt. – Dieser Strom, den man gestern auf dem Wagen überquerte, erfordert ein anderes Gefährt, ein Gefährt aus Eis, aus Wasser, wenn möglich, eines, das sich der Topologie des Erfahrungsraums anpaßt, der sich mit dem Fortschritt bildet..

Nach Heinrich Rickert hat "jede Zusammenfassung von irgend welchen Elementen zu einem Begriffe immer unter der Voraussetzung zu geschehen, daß die zusammengefaßten Elemente entweder direkt in einem naturgesetzlich notwendigen, d.h. unbedingt allgemeingültigen Zusammenhang stehen oder in ihrer Zusammenstellung wenigstens Vorstufen zu solchen Begriffen abgeben, in denen ein naturgesetzlich notwendiger Zusammenhang zum Ausdruck kommt."²⁶⁸ – Im Licht dieses positiven Begriffs, wie ihn die Chemie herauskristallisiert, erhebt sich die Frage nach dem Wert der Substanz in einer Zeit, wo neue Werte die alten ersetzen. Was für einen Wert hatte die Substanz des Alchemisten, des Lieferanten der Farbstoffe des Malers? Was genau, wie genau war der Begriff des Alchemisten? Diese Fragen stehen am Ende der Malerei und am Anfang der Photographie.

²⁶⁴ die Wurzeln der "Chemie im engeren Sinn" liegen neben der Alchemie "in den mittelalterlichen Mal und Färbbüchern und in den Anweisungen der Berg- und Probierbüchlein, von denen Agricolas Werk 'De re metallica Libri XII' das bekannteste ist. So entwickelt sich im 16. und 17.Jahrhundert die 'neuzeitliche Chemie', die den Übergang bildet von der 'alten Experimentierkunst zur chemischen Experimentalwissenschaft'. Jörg Berke, a.a.O., S.16

²⁶⁵ "Sie ist schwanger. Der Raum ist schwanger mit sich selbst, und das Bild desgleichen. Durch diese Implikation ist es selbstreguliert, als Ursache seiner selbst. Reine Entwicklung einer Umhüllung, reine Umhüllung einer Entwicklung." Michel Serres, a.a.O., S.18

²⁶⁶ Die "Diskretheit der reinen Substanzen ist ein chemisches Grundfaktum, das a priori keineswegs selbstverständlich ist." Carl Friedrich von Weizsäcker, a.a.O., S.249

²⁶⁷ Umberto Eco, Zeichen, S.127

²⁶⁸ Heinrich Rickert, Grenzen naturwissenschaftlicher Begriffsbildung, S.58

Wie, womit genau lassen sich die erkenntnisphilosophischen Fragen beantworten? Lassen sie sich überhaupt genau beantworten? Aus der Sicht Hans-Georg Gadamer stellt sich der 'positive' Begriff Rickerts ja noch anders, 'hermeneutisch' dar. "Der Begriff der Techne ist eine eigentümliche Schöpfung des griechischen Geistes, des Geistes der Historie, der freien denkenden Erkundung der Dinge, und des Logos, der Rechenschaftsgabe aus Gründen für alles, was man für wahr hält."²⁶⁹ – Gadamer's Begriff mutet romantisch an im Vergleich zum sachlichen Rickerts. Er steht zu diesem sowohl (historisch) früher – und ontologisch geprägt – als auch später – mit utopischem Zug. Rickerts Begriff verhält sich zu Gadamer's wie ein Fixstern zu einem dekonstruktivistischen Raumschiff, das sich in einem unendlich sich hinziehenden parcours der Selbstschöpfung in ein Zeitschiff verwandelt, das im Raum des Körpers vollständig aufgeht.

Macht der Maler die Farben nicht selbst, bezieht er sie von einem Produzenten. Hat er keinen Begriff von seiner Technik, dann bezieht er ihn mit ihr. Er verarbeitet gleichsam das Wissen mit der Farbe in seinen Werken. Diese Werke erweisen sich als grundsätzlich gespalten. Die Einfalt der materiellen Substanz entfaltet sich im Kunstwerk in einer phantastischen Gestaltenfülle²⁷⁰.

Der Maler hat einen utopischen Begriff von der Farbe. Pascuale Jordan referiert eine Ausführung Ernst Machs, der "in klassischer Kürze das zum Ausdruck[bringt], was ganz allgemein von den Physikern bis auf unsere Tage hin (trotz Machs warnender Kritik) als diskussionslos feststehend angesehen wurde – nämlich, daß die reale Außenwelt etwas von unseren unmittelbaren Erlebnissen durchaus verschiedenes sei, beispielsweise in dem Sinn, daß Farben und Töne nicht zu realen Außenwelt gehören, indem es in der realen physikalischen Welt nur die entsprechenden elektro-magnetischen Wellen oder Luftschwingungen gibt. Bei dieser Auffassung wird es als eigentliches Ziel der physikalischen Forschung angesehen, den 'bunten Schleier' der Erlebniswelt zu durchstoßen und dahinter die verhüllte reale Welt

²⁶⁹ Hans-Georg Gadamer, Apologie der Heilkunst, S.211

²⁷⁰ "In der gesamten spekulativen Ästhetik – von Plotin bis zu Hegel hin – entsteht der Begriff und das Problem des Symbolischen genau an dem Punkt, an dem es sich darum handelt, das Verhältnis der Sinnenwelt zur intelligiblen Welt, das Verhältnis von Erscheinung und Idee zu bestimmen. Das Schöne ist wesentlich und notwendig Symbol, weil und sofern es in sich selbst gespalten, weil es immer und überall eins und doppelt ist. [...] in diesem Haften am Sinnlichen und in diesem Hinausgehen über das Sinnliche, drückt es nicht nur die Spannung aus, die durch die Welt unseres Bewußtseins hindurchgeht, - sondern es offenbart sich darin die ursprüngliche und grundlegende Polarität des Seins selbst ..." Ernst Cassirer, Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie, S.2

der objektiven Wahrheit aufzusuchen.“²⁷¹ Mithin wäre die Aura des Kunstwerks ziemlich das Gegenteil eines paranormalen Geistesblitzes, der den Geniestreich krönt: nämlich der Vorschein, zu dem der Künstler das Gesetz durch die Materie hindurch bringt, die unter ihm steht. “So belehrt uns die Technik fort und fort darüber, daß der Umkreis des 'Objektiven', des durch feste und allgemeine Gesetze Bestimmten, keineswegs mit dem Umkreis des Vorhandenen, des Sinnlich-Verwirklichten zusammenfällt.“²⁷²

Rickert erwähnt die Naturgesetzlichkeit als Bedingung für den Begriff. Was ist die Natur der Farbe? Welche Farbe ist nach dem Gesetz natürlicher: die Naturfarbe, die der Maler benutzt oder die Farbe des Fotografen²⁷³? – Der Hersteller von Pigmenten ist zwar kein Chemiker; ist er deshalb ein ‘Bastler’, wo der Handel mit Farbstoffen eine Ökonomie ist, die schon zu Rembrandts Zeiten über ganz Europa stattfindet? Die gewerbliche Herstellung von organischen und mineralischen Pigmenten, von Binde- und Lösemitteln in beständiger Qualität ist etabliert. Wie der Bäcker sich in Eiweiß, Zucker und Fett in ihren verschiedenen Erscheinungsformen auskennt, kennt sich der Maler in den organischen und den mineralischen Stoffen aus. “Rembrandts Malweise ist in materieller Hinsicht hochentwickelt, nicht allein, was seine visuellen Ergebnisse betrifft, sondern auch hinsichtlich der von ihm angewandten gründlichen Maltechniken. Der gute Zustand vieler seiner Bilder [...] ist das Ergebnis seiner Auswahl haltbarer Materialien, die er auf verträgliche Weise miteinander kombiniert, sowie das gute Verständnis ihrer Verhaltensweise für sich und in Verbindung miteinander.“²⁷⁴

Der Farbenmischer ist kein Chemiker, nicht weil er sich in der Natur der Dinge nicht auskennt, weil er ohne Methode oder Regeln handelte oder weil es für ihn keine Notwendigkeiten gäbe. Er ist kein Chemiker, weil es keine Chemie gibt.

Chemiker sein heißt, jede Substanz in eine chemische Substanz verwandeln. Die Chemie ist eine ‘Organmaschine’, die den Geschmack substituiert. Sie “interpretiert [...] die umfassende Wirklichkeit entsprechend ihrem eigenen Strom, das heißt entsprechend der ihr entströmenden Energie: das Auge deutet alles in Kategorien des

²⁷¹ Pascuale Jordan, Anschauliche Quantentheorie, S.303

²⁷² Ernst Cassirer, Form und Technik, S.82

²⁷³ 1855 erläutert James Clerk Maxwell durch instruktive Versuche die Dreifarbensynthese für die Photographie. nach Marlies von Brevern, a.a.O.

²⁷⁴ Art in the Making, p.21

Sehens“²⁷⁵ – die Chemie deutet alles in chemischen Kategorien. Deshalb war es für den Maler einfacher ein Alchemist zu sein, als es für den Photographen ist, ein Chemiker zu werden. Denn von einem Chemiker erwartet man, daß er nichts anderes ist als das. Seine Natur liegt in der Natur der Sache, sein Gesetz ist das Gesetz der Chemie, seine Notwendigkeit liegt in der Ursache einer Wirkung.

Die Substanz des Malers ist eine Allegorie. Die Allegorie ist das Bild des Rauschens, das vom Grund her zwischen dem Auge und der Hand aus dem Innersten aufsteigt. Je tiefer der Künstler in diese Leere hineinhorcht, umso stärker vernimmt er den eigenen Organismus. Sein Material sind der von den Verwerfungen der Geschichte zurückgeworfene Klang und das Licht der alten Gesellschaft: „Wenn wir von der ‘alten Ordnung’ sprechen, dann neigen wir mitunter zu der Vorstellung einer im Niedergang befindlichen Gesellschaft, die blind gegenüber ihrem inneren Zerfall ist. Aber das Ancien Régime hatte nichts von dieser schläfrigen Gleichgültigkeit angesichts seiner eigenen Widersprüche. Über lange Zeit wahrte es den prekären Zusammenhalt zweier Prinzipien, die sich miteinander nicht versöhnen ließen.“²⁷⁶ Die zwei Prinzipien liegen aufeinander wie Negativ und Positiv. Wenn das mimetische Bild das Positiv ist, dann ist das Kunstwerk Arbeit am Negativ. Wo und worin genau liegt dieses Negativ etwa in der Malerei?

Kunst ist eine Expedition der Selbstfindung. Das Phantasmatische der Kunst, dieses Indiz des Grundes, unterliegt dem Abbild, wie das innere psychologische Motiv dem äußeren, physiognomischen. Die Kunst des Werks zeugt von den Gefährnissen einer ungewissen Zukunft der Geschichte, die noch geschrieben werden will.

Die ‘informellen’ Verkehrsformen sind die öffentliche Kehrseite der bürgerlichen Individuation. Sich einen Begriff von etwas zu machen heißt so viel wie im Maelstrom des technischen Fortschritts und der phylogenetischen Evolution über ein Methode zu verfügen, mit dem sich die Strömungen der Geschichte berechnen lassen.

Diesen Aspekt des Begriffs als Ausdruck der instrumentellen Vernunft führt insbesondere Ernst Cassirer gegen Heinrich Rickert ins Feld. Für den Neukantianer ist der Begriff eine durch Abstraktion einer Mannigfaltigkeit gewonnene

²⁷⁵ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus*, S.12

²⁷⁶ Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, S.71

Komplexitätsreduktion²⁷⁷. Für Cassirer ist der Begriff dagegen durchaus kein Anhaltspunkt, kein Fixstern am Firmament der Noosphäre; "Konstanz, die im Begriff des Seins vorausgesetzt wird, bedeutet nicht mehr die Unwandelbarkeit eines Dinges, sondern die methodische Konstanz der Regel, nach der der Inhalt sich abwandelt."²⁷⁸

Was macht eigentlich das Besondere des chemischen Substanz-Begriffs aus? Zunächst einmal liegt ihm ein Prinzip der Transmutation zugrunde. Das ist erkenntnisphilosophisches Residuum in der chemischen Substanz. Auch äußerlich, in der Sprachform, unterscheidet sich der Begriff sowenig von der philosophischen Kategorie der Substanz, wie etwa das Chlorsilber des Chemikers vom *luna cornea* des Alchemisten. Wie können wir wissen, ob die eine Substanz (Name) die andere (Begriff) ist; woran erkennen, ob die *luna cornea* dem Chlorsilber entspricht? Woran mißt sich die Identität der Substanz, dieses epistemologische Erbe der Experimentalwissenschaft?

Die philosophische Substanz vereinigt auf sich flüchtige, 'geistige' Eigenschaften. Ihr ursprüngliches Wesen ist das durch die naturphilosophische Anschauung verinnerlichte göttliche Prinzip, das die Mimesis in verwandelter Form entäußert, indem sie den anatomischen Körper in einen linearen Erfahrungsraum hinein entfaltet.

Alchemist wie Künstler des *ancien régime* suchen nicht weniger als der Fotograf und der Chemiker des 19. Jahrhunderts nach den Strukturen, Prinzipien einer Welt, mit dem Unterschied, daß die Welt am Vorabend der Moderne sich mit den Mitteln der Aufklärung nur unvollständig beschreiben läßt. Die Welt am Ende der Aufklärung ist nicht mehr die Welt, die sie am Anfang der Aufklärung war. (Was uns selbstverständlich vorkommt, ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts durchaus nicht. Die Welt des 'aufsteigenden Bürgertums' bringt ein "Milieu von Fremden" hervor, in dem, wie Richard Sennett anmerkt, "zahlreiche Menschen einander zusehends ähnlicher werden, ohne es zu bemerken. Man spürt, daß die alten Unterscheidungen, die alten Grenzlinien zwischen den Gruppen nicht mehr gültig sind; doch neue Regeln, um unmittelbare Unterscheidungen zu treffen, sind kaum vorhanden."²⁷⁹ Die äußeren, räumlichen Festlegungen treten hinter die innerlichen zurück.)

²⁷⁷ "Die Theorie der Begriffsbildung durch Abstraktion ist bereits durch die allgemeine Auffassung über den Ursprung der mathematischen Voraussetzungen überwunden." Ernst Cassirer, *Leibniz' System*, S.161

²⁷⁸ Ernst Cassirer, a.a.O., S.189

²⁷⁹ Richard Sennett, a.a.O., S.73

Der Bürger ist äußerlich schwer auszumachen: die gleiche Hose, der gleiche Rock. Woran erkennt man, wonach bemessen sich die inneren Werte? Im Interesse an der Physiologie des Sehens liegt das Motiv des Malers, den Schritt zur Photographie zu wagen, von der Alchemie zur Chemie. Jules Janin beschreibt 1839 Louis Jacques Daguerres Problem folgendermaßen: "Es galt eine Farbe zu finden, die von der Sonne, besser noch vom Licht zu Teilen entfernt wird, während andere Partien Widerstand leisten und an ihrer Stelle bleiben; es galt, das Licht auf dieser dunklen Fläche agieren zu lassen wie der göttliche Stichel eines unsichtbaren Morgen und so die Formen, das Leben auf dieser glatten, dunklen Platte entwerfen zu lassen; es galt, die Sonne, dieses Weltauge zum kunstfertigen Gehilfen eines Meisters zu machen."²⁸⁰

Die bildhafte Metaphorik der malerischen Sprache reibt sich an der technischen Prosa. Der Versuch Janins, die poetische *qualitas* mit der technischen *quantitas* im Bild des neuen Mediums zusammenzubringen, erzeugt statt einer Harmonie eine Dissonanz, in der das ästhetische Programm der Moderne schon anklingt. "Neue Kunst," schreibt Theodor Adorno, "ist so abstrakt, wie die Beziehungen der Menschen in Wahrheit es geworden sind."²⁸¹ Und die Photographie ist beides: Poetik der Abstraktion und Technik der Vermittlung der Beziehungen.

Eder berichtet in den Frühen Quellenschriften, daß Robert Boyle (1627-1691) – derselbe, dem wir die Einführung der farblosen Prosa des wissenschaftlichen Augenzeugenprotokolls als autorisiertes literarisches Genre der empirischen Forschung verdanken – die experimentelle "Fällung des weißen Chlorsilbers und die Schwärzung desselben beim freien Liegen 'an der Luft' beschreibt".²⁸² Daß die Schwärzung auf Lichteinwirkung zurückzuführen ist, entdeckt 1798 Louis Nicolas Vauquelin [1763-1829] ebenso wie die Lichtempfindlichkeit von Silbernitrat.²⁸³

Der Arzt Christoph Adolf Balduin (1623-82) "war der erste, der [1674] salpetersauren Kalk (Calciumnitrat) durch Auflösen von Kreide in Salpetersäure hergestellt hatte. Er wußte, daß dieses Salz an der Luft rasch Feuchtigkeit anzieht und wollte diese Erkenntnis zu der wunderbar alchemistischen Absicht, den allgemeinen

²⁸⁰ Jules Janin, Der Daguerrotyp, S.47

²⁸¹ Theodor W. Adorno, a.a.O., S.53

²⁸² J.M. Eder, a.a.O., S.12

²⁸³ Marlies von Brevern, a.a.O., passim

Weltgeist einzufangen, nutzbar machen. Die Auflösung von Kreide in Salpetersäure, die nach dem Eintrocknen sehr schnell Feuchtigkeit anzieht erschien ihm hierzu zweckdienlich. So oft dieses Salz zerflossen war, zog er seinen vermeintlichen Weltgeist durch Destillation davon ab und setzte den Rückstand aufs Neue der Luft aus. Bei dieser Gelegenheit geschah es einmal zufällig, daß alles in seiner Glasretorte nach starkem Erhitzen vertrocknet und überhitzt war; da fand er, daß die inwendig angelegte trockene Materie leuchtete.

Diese phosphoreszierende steinartige Masse würde später 'Balduinscher Leuchtstein', 'Balduinscher Phosphorus' oder 'Phosphorus hermeticus' oder 'Magnes luminaris' (Lichtmagnet oder Lichtsauger) genannt. [...]

Die Phosphoreszenzerscheinungen der Leuchtsteine erweckte größtes Aufsehen und regten zu den absonderlichsten theoretischen Betrachtungen an. Balduin hielt sogar den Mond für einen riesigen Leuchtstein, der tagsüber das Sonnenlicht aufsaugt und es im Dunkeln wieder ausstrahlt. [...] Das Studium der Phosphoreszenzerscheinungen [...] führte, allerdings auf langen Umwegen, zur Herstellung der ersten Photographie durch den deutschen Arzt Johann Heinrich Schulze²⁸⁴ [1687-1744] aus Halle, der seit 1727 Fotogramme herstellt, indem er Gegenstände auf eine Glasplatte legt, die er mit einer Mischung aus Silbernitrat und Kreideschlamm überzogen hat und sie dem Sonnenlicht aussetzt.²⁸⁵

Die erste Aufnahme mittels einer *camera obscura* wird von Nicéphore Niépce [1765-1833] aus dem Jahr 1822 überliefert. Niépce benutzte zu diesem Zweck "Asphalt oder Judenpech. Dieses schwarze, am Todten Meere, am Kaspischen Meere und an vielen anderen Orten sich findende Erdharz ist auflöslich in ätherischen Oelen, als Terpentin, Lavendelöl, ferner in Petroleum, Aether usw. Bringt man die Lösung dieses Körpers auf eine Metallplatte [...] so bleibt eine dünne Flüssigkeitsschicht [...] die bald eintrocknet und eine zarte, braune Asphaltschicht zurücklässt. Diese Asphaltschicht wird keineswegs im Lichte dunkler, aber sie verliert durch das Licht ihre Löslichkeit in aetherischen Oelen."²⁸⁶

Die bloß quantitative Bestimmung der Substanzen in ihren Zusammensetzungen reichte ebensowenig hin, um den Paradigmenwechsel von der Alchemie zur Chemie

²⁸⁴ J.M.Eder: a.a.O., S.14ff.

²⁸⁵ Marlies von Brevern, a.a.O., passim

²⁸⁶ Hermann Vogel, a.a.O., S.8ff.

zu begründen, wie die Mimesisautomatik der Photokamera die erkenntnisphilosophische Dimension der photographischen Ästhetik erklärte. Worin liegt die Notwendigkeit? Was ist das Gesetz der Chemie?

Drei Punkte sind hervorzuheben: 1. das Mischen und Verbinden; 2. der diskrete Charakter der Elemente, 3. die Verwandlung der Substanzen. Keiner der drei Punkte läßt sich für den Chemiker gegen den Alchemisten wenden. Auch der Alchemist mischt und verbindet Substanzen, die er zuvor geschieden hat, um aus ihnen andere Substanzen zu gewinnen.

Zunächst sind in der Chemie mit Carl Friedrich von Weizsäcker zwei verschiedene Arten von Verhältnissen festzustellen: Die erwähnten Mischungen und die Verbindungen. "Die Qualitäten einer Mischung durchlaufen ein Kontinuum zwischen den Qualitäten der reinen Substanzen; die Qualitäten einer Verbindung sind neuartig und charakterisieren eine neue Substanz."²⁸⁷

Sind die Substanzen neu, ist es die Verbindung keineswegs. Beispielsweise schreibt Berke über die Spätzeit der Antike nach Demokrit: "In der Folgezeit verbinden sich Elemente des hellenistischen Hermetismus mit der altägyptischen Mythologie. Es entstehen jene Texte, die mit dem Namen Hermes Trismegistios verbunden sind. Diese Frage wird heute als eine griechische Umdeutung des ägyptischen Gottes Thot verstanden."²⁸⁸ Ist das die Sprache der Chemie oder die Sprache der Alchemie? Alles mögliche wird da, wie man sieht, miteinander verbunden, das der Chemikers wieder zerlegt. Es genügt nicht, zu verbinden. Es muß eine *bestimmte* Verbindung bestimmter Elemente sein. Ja mehr noch. es ist die *bestimmte Bestimmung* der Elemente, die den Alchemisten zum Chemiker macht. Bestimmte Bestimmung ist kein Wortspiel, oder doch: ein Spiel mit den Symbolen, die, wie Heinrich von Kleist es nennt "Verfertigung der Gedanken beim Sprechen", denn die Wissenschaft beginnt mit der Nomenklatur. Antoine Laurent de Lavoisier: "Entgegen dem allgemeinen Glauben dienen die Sprachen nicht nur dazu, sich vermittle Zeichen, Vorstellungen [*idées*] und Bilder auszudrücken. Es handelt sich darüberhinaus um regelrecht analytische Methoden, mit deren Hilfe wir uns wie ein Mathematiker bis zu einem bestimmten Punkt vom Wissen zum Unwissen [*du connu à l'inconnu*] vorarbeiten."²⁸⁹

²⁸⁷ Carl Friedrich von Weizsäcker, a.a.O., S.247

²⁸⁸ Jörg Berke, a.a.O., S.3

²⁸⁹ „Les langues n'ont pas seulement pour objet, comme on le croit communément, d'exprimer par des signes, des idées & des images: ce sont, de plus, de véritables méthodes analytiques à l'aide desquelles

Der Chemiker muß sich die Elemente gefügig machen. Dabei verfährt er, wie schon früher der Anatom. Nur ist es jetzt ein anderer Körper, eine andere Topologie der Transformationen, die jedem Zustand der Substanz ihren Platz zuweist. Die Substanzen heißen jetzt nach ihrem Ort auf einem Tableau der Mengenverhältnissen. Die alten Namen einiger Elemente und Substanzen ragen zwischen den neuen heraus wie etymologische Ruinen, die geschickt in die flächendeckende Terminologie integriert wurden.

Im Zwielficht der Erinnerungslandschaft ist die ursprüngliche Bedeutung der Namen schlecht auszumachen: Ob eine Substanz nach einer bestimmten Eigenschaft benannt wurde; ob sie Vorbild einer Eigenschaft war. Sprechen wir von Säuren, weil diese Stoffe einen ätzenden Geschmack auf der Zunge hinterlassen? Nennen wir einen Stoff Säure, weil er sauer schmeckt? Nichts spricht gegen den Geschmack als Indikator für 'Säuren' und 'Laugen', vorausgesetzt man kennt den Geschmack. Am zuverlässigsten ist der Geschmack, wenn es mein eigener ist. Schon viel weniger zuverlässig ist der Geschmack eines anderen. Aber selbst er mag er genügen, wenn die Gemeinschaft sich auch sonst gut kennt. Arthur Zajonc nennt ein Beispiel aus der Farbwahrnehmung. "Von den zahllosen Attributen, die Homer dem Himmel oder dem Meer gegeben hat, ist nach Auskunft von Sprachwissenschaftlern keines als 'blau' zu verstehen. Der Himmel wird als 'ehern' oder 'bronzefarben' bezeichnet, das Meer als schwarz, weiß, grau, purpurfarben oder dunkel – aber niemals als blau. Kannten die Griechen kein Blau?"²⁹⁰ Zajonc führt einige andere Beispiele an, um schlußendlich seine These zu forcieren, daß wir die Farben sinnesphysiologisch und -psychologisch *empfinden*. Homers blau ist keine optische, sondern eine kulturelle Größe; die Farbe keine Eigenschaft des physikalischen Körpers, sondern ein gesellschaftlich normierter Wert. Die Griechen kannten 'ihr' *κυανος* [Lazurstein, blau, dunkel] und ihr *χλωρος* [flüssig, grün, gelb] weil sie einander kannten, weil 'ein Wort das andere ergab'.

Einer Gesellschaft genügt das aus experimentalphysikalischer Sicht beschränkte malerische Farbempfinden, wenn sich darauf die verbindliche Ikonographie ihrer inneren Verfassung gründen läßt. Ihr genügt dann auch der der Herstellung der Farben zugrundeliegende alchemische Substanzbegriff, weil die alchemische Transmutation der Stoffe der kosmologischen Notwendigkeit folgend sich dazu eignet,

nous procédons du connu à l'inconnu, & jusqu'à un certain point à la manière des mathématiciens."
 .Antoine Laurent de Lavoisier, Sur la nécessité de réformer & de perfectionner la nomenclature de la
 Chimie, zit.n. Richard Baum, Die Revolution in der Chemie im Spiegel der Sprache, S.159

²⁹⁰ Arthur Zajonc, Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein, S.26ff.

aus der Verwandlung der Stoffe die Entstehung der Welt zu erklären. Schöpfung durch Teilung als Grundprinzip der Chemie findet sich schon in der Unterscheidung zwischen "*chemica pura* als 'Wissenschaft von der Vermischung und dem Grundstoffe der Körper' und den *chemica applicata* als 'Kunst, welche zeigt, wie man durch Vermischung oder Teilung der Körper verschiedene, bei vielerlei Zufällen im gemeinen Leben nützliche Stoffe zubereiten können', die Rede ist. Durch diese Grenzziehung wurden alle Bereiche einer Naturphilosophie ausgegrenzt, 'die darin bestand, nicht bloß die Transmutation der Metalle zu lehren, sondern den ganzen Zusammenhang der Welt erklären wollte.'²⁹¹

Der alchemische Geschmack erhält dann buchstäblich einen Beigeschmack, wenn sich über ihn streiten läßt; mit dem Volksmund gesagt, wenn sich darüber nicht mehr streiten läßt. Der Streit ist ein Mittel, sich über Werte zu verständigen. Wenn der Gesellschaft aber die traditionellen Formen der Einigung abhanden kommen, dann ist das, wie wenn eine Gesellschaft von Weinverkostern sich über alle Kontinente verstreut. Die Körpersprache verstummt; das Urteil ist nicht mehr im persönlichen Gespräch verhandelbar; die Verständigung erzwingt die schriftliche Fixierung eines jeden Geschmackswerts als symbolisierbares Attribut.

²⁹¹ W.Ganzenmüller, zit.n. Jörg Berke, a.a.O., S.24

2.4 Geschichte und Vergegenwärtigung

„Geschichtsphilosophische Ästhetik zeichnet sich dadurch aus, daß sie Kunst als Beleg eines historischen Prozesses betrachtet. In der Einzelform wirkt die Kraft einer Ganzheit; jedes Werk wird beurteilt als Abdruck epochaler Abläufe. Die Ausbildung von Stilbegriffen [wird] erst möglich vor dem Hintergrund einer geschichtsphilosophisch fundierten Kunstbetrachtung“.²⁹²

In der Photographie schreibt sich die Schöpfungsgeschichte neu. „Eine winzige schöpferische Katastrophe“ in der Kristallstruktur des Silberhalogenids „ist die Voraussetzung für die Entstehung des fotografischen Prozesses.“²⁹³ In der Momentaufnahme – der diskreten mnemonischen Entsprechung zur chemischen Substanz – hat die Katastrophe System. Die Zeit, die der Künstler braucht, um sein Motiv entwickeln, zieht sich mit dem Licht im Brennpunkt des Objektivs auf einen Punkt zusammen. In der Photographie geschieht alles gleichzeitig. Jäger schreibt: „Das Prinzip ‘Gleichheit’ – Gleichbehandlung, Gleichzeitigkeit – ist neben Schärfe, Perspektive und Moment ein Spezifikum des fotografischen Prozesses“²⁹⁴. Zutreffender hieße es: Die Schärfe ist ein Zeichen der Indifferenz gegenüber den künstlerischen Seiten der Darstellung, welche in der Mimesismanufaktur bis zur Erfindung der Fotografie eine so wichtige Rolle spielten, jene inneren Motive, von denen der Künstler sich ein Bild, aber keinen Begriff machte.

Daß die Fotografie gegenüber der Kunst eine substituierende Funktion erfüllt, erkennt auch Thomas Mann in einer Besprechung der Photographien von RengerPatzsch an: „Das Einzelne, Objektive, aus dem Gewoge der Erscheinungen erschaut, isoliert, erhoben, verschärft, bedeutsam gemacht, beseelt, – was hat, möchte ich wissen, die Kunst, der Künstler je anderes getan?“²⁹⁵ Für den Künstler ist die Fotografie eine Katastrophe, soweit sie ihn zwingt, seine klassischen Wahrnehmungen neu zu ordnen. Die Fotografie entwickelt sich zum ästhetischen Maß der kollektiven Erinnerung. „Die Vorläufigkeit des Menschen, die seit Anfang des 19. Jahrhunderts Ausgangspunkt und Gegenstand wissenschaftlicher Forschung ist, mußte in einem Punkt fest verankert werden, um nicht nur der Erkenntnis, sondern

²⁹² Beat Wyss, *Trauer der Vollendung*, S.239

²⁹³ Gottfried Jäger, *Bildgebende Fotografie*, S.13

²⁹⁴ Gottfried Jäger, a.a.O., S.24

²⁹⁵ zit.n. Marlies von Brevem, a.a.O., S.5

auch dem Sein Gültigkeit zu verleihen.“²⁹⁶ In der weltgeschichtlichen Topologie der Erinnerung markiert der mit der Entwicklung lichtstarker Objektive, empfindlicher Emulsionen und mechanischer Verschlüsse auf Sekunden und Sekundenbruchteile schrumpfende Augenblick der Belichtung den historischen Nullpunkt, an dem fortan gemessen wird, was in der photographischen Registratur Platz findet.

In der Photographie zeigt sich die Schöpfung von der Seite der industriellen Produktion. Mit ihr entsteht eine Ikonologie der chronischen Leere. „Unsere Zeit kränkt an dem leidigsten Mechanismus, der unser ganzes Leben und die Kunst ergriffen hat: Man sucht durch chemische Prozesse zu erhalten, was sonst der belebende und begeisternde Hauch des Meisters schuf.“²⁹⁷ Die Entdeckungen auf den Feldern der Chemie, des Elektromagnetismus, nicht zuletzt aber die Psychologie, profanieren den sublimen, geheimnisumwitterten Genius der Geistesblitze. Die Fotografie ermittelt den ästhetischen Durchschnitt der naturwissenschaftlichen Erfahrungen vom chemischen Manifest Lavoisiers bis zur Thermodynamik Sadi Carnots.

Die Geschichte hat „ihren blinden Fleck in der Gegenwart“²⁹⁸. Von daher, daß der Tod, das Gespanntsein des Körpers auf die Seele, in der Photographie, in der ein Zustand des Überspanntseins und der Melancholie vorherrscht, stets gegenwärtig und doch geistesabwesend ist. In den Motiven des Todes und der Hinfälligkeit erscheint im Bild die selbst Zeit unter dem Aspekt der Vergänglichkeit. „Auf dem Edinburgher Friedhof von Greyfriars sind viele Bildnisse [Octavio] Hills entstanden – nichts ist für diese Frühzeit [der Photographie] bezeichnender, es sei denn, wie die Modelle auf ihm zu Hause waren. Und wirklich ist dieser Friedhof nach einem Bilde, das Hill gemacht hat, selbst wie ein Interieur, ein abgeschiedener, eingehogter Raum, wo, an Brandmauern gelehnt, aus dem Grasboden Grabmäler aufsteigen, die, ausgehöhlt wie Kamine, in ihrem Innern Schriftzüge statt der Flammenzungen zeigen. nie aber hätte dies Lokal zu seiner großen Wirkung kommen können, wäre seine Wahl nicht technisch begründet gewesen. Geringere Lichtempfindlichkeit der frühen Platten machte eine lange Belichtung im Freien notwendig.“²⁹⁹ Hubertus von Amelunxen beruft sich im Zusammenhang mit den Photographien von Krankheiten im

²⁹⁶ Jeroen Boomgaard, a.a.O., p.35

²⁹⁷ Eduard Koloff, Der Daguerrotyp, S.65

²⁹⁸ Beat Wyss, a.a.O., S.239

²⁹⁹ Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, S.371;

19. Jahrhundert – Darstellungen, die aufgrund ihrer Systematik aus der Geschichte der Repräsentation als ebenso epochal hervorspringen, wie die gezeigten physischen Abnormitäten, Hinfälligkeiten und Gebrechen – auf Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und Roland Barthes. Amelunxen findet sich durch Barthes, der in der Photographie „eine Art urtümlichen Theaters“ erblickt, „eine Art von ‘Lebendem Bild’: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichts, in der wir die Toten sehen“, in der Auffassung von der Melancholie als Grundzug der Photographie bestätigt³⁰⁰, die auf jene tieferliegende Ähnlichkeit zurückgeht, die Benjamin im Schatten des „okkulten Wissens“ vermutet³⁰¹.

Gleichzeitigkeit ist die Zeit der Vergegenwärtigung. Geschichte ist die Geschichte der Erinnerungen vom Punkt einer perennierenden Gegenwart gerechnet. Der klassische Erfahrungsraum erscheint in der Photographie wie durch eine Zeitlupe. Die Kamera gewährt dem Betrachter „Einsicht in den Mikrokosmos der Zeit [...] Die Sekunde ist eine Ewigkeit [...] In ihr vollziehen sich Ereignisse, von denen wir uns ohne den fotografischen Erkenntnisapparat kaum auch nur eine vage Vorstellung hätten machen können.“³⁰² Es ist als erschiene die Noosphäre, die die Malerei unter einem räumlichen Vorzeichen darstellt, seit der Erfindung der Photographie mit einem zeitlichen Vorzeichen: „mikroskopische Objekte sind keine physikalischen Gegenstände im wörtlichen Sinn, sondern lediglich dank der Sprache und der bildhaften Vorstellung. [...] Schaue ich durch ein Mikroskop, sehe ich nichts außer einem Farbfleck, der über ein Feld kriecht, wie ein Schatten über die Wand.“³⁰³

Bilder sind Karten der Mnemosphäre. Die Erinnerung speichert, in Abwandlung eines (auf die Topographie Frankreichs gemünzten) Zitats von Vidal de la Blache, die symbolische Energie der Gemeinschaft. Geschichte synchronisiert die Erinnerungen von der Gegenwart aus. Der Mensch „stellt eine Verbindung zwischen unverbundenen Eigenschaften her und ersetzt die zufälligen Effekte örtlicher Umstände durch das

³⁰⁰ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, zit.n. Hubertus von Amelunxen, *Skiagraphia*, S.95 passim.

³⁰¹ Walter Benjamin, *Lehre vom Ähnlichen*, S.204

³⁰² Gottfried Jäger, a.a.O., S.23

³⁰³ „Microscopic objects are not physical things in a literal sense, but merely by courtesy of language and pictorial imagination. [...] When I look through a microscope, all I see is a patch of color which creeps through the field like a shadow over a wall.“ G. Bergmann, *Outline of an Empiricist Philosophy of Physics*, p.35

systematische Zusammenwirken der Kräfte.“³⁰⁴ Das technische Medium übersetzt die symbolische Energie vom Modus des Sehens in den Modus des Zeigens.³⁰⁵

Wie die vorgeschichtliche Vergegenwärtigung funktioniert, veranschaulicht das folgende Gleichnis eines Fahrstuhl, der aus dem Keller des Mythos zur Offenbarung hinaufstrebt. Im Fahrstuhl herrscht eine zweidimensionale Synchronizität. Das heißt, der Fahrstuhl ist kein Fahrstuhl, sondern nur das Bild eines Fahrstuhls, das nichtsdestoweniger an der Lotrechten hinauffährt. Angenommen, jeder Punkt auf der Lotrechten entspricht einem Zeitpunkt. Für alle Punkte auf dem Bild des Fahrstuhls gilt dann Gleichzeitigkeit. Setzt man 'Welt' für 'Fahrstuhl', hat man ein Bild von der Welt des Mittelalters. Dieses Bild ist kein 'falsches' Bild; es ist überhaupt kein Bild. Es *ist* tatsächlich die Welt auf der Himmelfahrt, die mit Lichtgeschwindigkeit der Offenbarung entgegenstrebt, so daß alles, was sich in der Kabine befindet, so flach auf den Boden der Kabine gepreßt wird, so daß es eigentlich gar keine Kabine gibt, weil sich die ganze Welt wie ein Pfannkuchenteig über eine Ebene ausbreitet. Den Bewohnern erscheint ihre zweidimensionale Welt realistischerweise als Scheibe. Alles was in der Welt geschieht, geschieht absolut gleichzeitig. Weil es in einer zweidimensionalen Welt keinen erhabenen Punkt gibt, ist der Blick in alle Richtungen verstellt. Es ist also unmöglich zu den Bewohnern der Welt Beziehungen aufzunehmen, es sei denn über eine 'höhere Macht', die 'nicht von dieser Welt' ist.

Die Geschichte beginnt, sobald der Fahrstuhl mit seiner unendlichen Beschleunigung an Fahrt verliert. Wie die Milch in der Kanne am übermütigen Arm kreisend, unregelmäßige Wellen schlägt, sobald der Arm an der Bannmeile der häuslichen Autorität innehält, zeigt die Ebene der Fahrstuhlwelt Verwerfungen. Der Raum wächst unregelmäßig aus der Ebene und die Körper nehmen Gestalt an. Die Emanzipation vom Relief zur freistehenden Figur verläuft ungleichzeitig und wird in dem Maß als Individuation von den Subjekten wahrgenommen, wie diese beginnen, die Welt von einer inneren Mitte, von einem individuellen

³⁰⁴ "... establishes a connection between unrelated features, substituting for the random effects of local circumstances a systematic cooperation of forces." Paul Vidal de la Blache, zit.n. Derek Gregory, *Geographical Imaginations*, p.39

³⁰⁵ "Heute bereits kann man, in der Elektronik, aus der spezifischen Beschaffenheit außerkünstlerisch entstandener Medien heraus künstlerisch produzieren. Evident ist der qualitative Sprung zwischen der Hand, die ein Tier auf die Höhlenwand zeichnet, und der Kamera, die Abbilder an unzähligen Orten gleichzeitig erscheinen zu lassen gestattet. Aber die Objektivierung der Höhlenzeichnung gegenüber dem unmittelbaren Gesehenen enthält schon das Potential des technischen Verfahrens, das die Ablösung des Gesehenen vom subjektiven Akt des Sehens bewirkt. Daß Benjamin in der Dichotomie des auratischen und technologischen Kunstwerks dies Einheitsmoment zugunsten der Differenz unterdrückte, wäre wohl die dialektische Kritik an seiner Theorie. Theodor W. Adorno, a.a.O., S.56

Gleichgewichtspunkt aus zu ordnen. Hier beginnt nun einerseits die Arbeit der Wissenschaft, ein System der Transformationen zu entwickeln, das die Teile im Verhältnis zum Ganzen so bestimmt, daß am Ende ein zusammenhängendes Ganzes entsteht.

Wie der homogene Raum von Diskontinua durchsetzt ist, so wird auch der Prozeß der Individuation und der inneren Differenzierung von Ungleichzeitigkeiten begleitet, die als Deformationen, Pathien an Körper und Geist (bzw. der Grenze zwischen Körper und Geist) in Erscheinung treten. "Die Philosophie hat dabei allen Disziplinen und Künsten voranzugehen. Während unter dem Leitbild der Philosophie die große Welt als ein Modell für die kleine aufgezeigt wird, versucht das Schlüsselwort der Astronomie diese Naturordnung ihrer historischen Struktur nach zu interpretieren. Erst mit dieser anthropologisch zu verstehenden Zeitstruktur wird dem Arzt die Art seiner Therapie [...] zu verstehen gegeben. Mit der Zeitstruktur wird ferner auch der gesetzte Termin verstanden, die Prozeßhaftigkeit der Erscheinungen und die fundamentale Zerbrechung in den Dingen erklärt, die mögliche Umkehrung und Veränderung aller Naturkräfte, jene Austilgung und Unterdrückung der ursprünglichen Natur, die das Pathische der menschlichen Existenz verständlicher macht."³⁰⁶

Die Wesen entfalten sich im dreidimensionalen Raum entweder, weil 'Gleichzeitigkeit nicht mehr allein durch eine horizontale Ebene durch einen Punkt der vertikalen Zeitachse geht. Gleichzeitigkeit gilt für mehrere Ebenen. In diesem Fall existieren die Punkte des Körpers sowohl in einer (horizontalen) als auch in der (vertikalen) Ebene gleichzeitig. Bewegt sich der Körper, bewegt sich jeder Punkt, jeder Teil von ihm, Kopf, Fuß, linke und rechte Hand, *gleichzeitig*. Oder aber es gibt Gleichzeitigkeit überhaupt nur an einem Punkt, der so verschwindend klein ist, daß eine Uhr im Vergleich dazu das ganze Universum umfaßt. Im Verhältnis zu diesem Punkt existiert an jedem anderen Punkt nur eine 'relative Gleichzeitigkeit'.

Die Photographie ist das Medium einer buchstäblich zeitgemäßen Weltanschauung, insofern das 'Neue' im Zuge der Industrialisierung, der Moden und des Design eine chronologisch meßbare, zeitlich begrenzte Bedeutung erhält. Sie ist das Medium einer 'neuen Zeit'. Sie stellt die Zeit in ein neues Licht, denn die Zeit, die das Licht braucht,

³⁰⁶ Dietrich von Engelhardt/Heinrich Schipperges, Die inneren Verbindungen zwischen Philosophie und Medizin im 20. Jahrhundert, S.9

um den Raum zu durchqueren, ist die kürzeste im Rahmen eines konsistenten mechanischen Wirklichkeitsmodells überhaupt vorstellbare Zeit. Alles, was kürzer ist als die an der Geschwindigkeit des Lichts gemessene Zeit, wäre allgegenwärtig, unbeschreiblich. Deshalb kann man mit Fug und Recht sagen, daß das Licht der Photographie, das Licht der Kinematographie Geschichte macht, Geschichte schreibt. Das Licht des Lichtbildes schreibt dem Betrachter des 19.Jahrhunderts vor, wie er die Wirklichkeit zu sehen hat, wie schon das Licht Leonardos dem Betrachter des 15.Jahrhundert vorgeschrieben hatte, wie er sie zu sehen hatte. Was sie verbindet, ist das Licht; was sie trennt, ist die Zeit, genauer gesagt: die Technik der Vergegenwärtigung. "Arnheims Vorstellung, daß 'die physikalischen Objekte selbst ihr Bild einprägen', scheint mehr eine modische Metapher als eine 'anerkannte Tatsache'. Das Licht ist das Agens dieses Vorgangs, das von den Gegenständen reflektiert und durch die Linse gebrochen wird; es sind nicht 'die physikalischen Objekte selbst'. Diese 'physikalischen Objekte' besitzen kein einzelnes 'Bild' – 'ihr Bild' –, vielmehr kann die Kamera das reflektierte Licht beeinflussen, um eine unendliche Anzahl Bilder herzustellen. Ein Bild ist einfach keine Eigenschaft, die den Dingen ähnlich natürlich zukäme, wie Größe und Gewicht. Das Bild ist ein geschaffener, kein natürlicher Gegenstand. Es wird aus einem natürlichen Material (Licht) erzeugt und entsteht in Übereinstimmung mit, oder zumindest nicht in Widerspruch zu den 'Naturgesetzen'."³⁰⁷

Der Moment der Photographie ist durch das Zusammenwirken der Teile des Apparats bestimmt. So wie der Apparat kohärent ist hinsichtlich seines Zwecks, so ist die Fotografie kohärent hinsichtlich des zeitlichen Zusammentreffens der verschiedenen Ereignisse zum Zeitpunkt der Belichtung.

Der Begriff Photographie bezeichnet ein Gesetz, unter dem die Teile als Ganzes funktionieren. Nach diesem Gesetz haben die Teile jedes einzelne für sich eine bestimmte, seiner Funktion entsprechende Form, die keine weitere Bedeutung besitzt über den Beitrag hinaus, den das Teil leistet, damit das Ganze seinen Zweck erfüllt³⁰⁸. Sowenig jedes einzelne Teil für sich, sowenig bedeutete die Photographie etwas ohne diesen Zweck, deren unmittelbarer Ausdruck die Form ist. "*Form ist fortan von der Materie geschieden*. In der Tat ist *Materie* als sichtbarer Gegenstand ohne weiteren

³⁰⁷ Joël Snyder/Neil W.Allen, *Photography, Vision, and Representation*, p.70

³⁰⁸ "Or, pour Galien, comme pour Aristote [...] la téléologie est nécessaire pour donner du réel une vision cohérente. Cela le conduit à mélanger trois disciplines: l'anatomie, la psychologie et la physiologie." Pierre Huard/Marie-José Imbault-Huart, André Vésale - *iconographie anatomique*, p.22

Nutzen, außer als Form für die Gestalt. Gebt uns einige Negative eines Gegenstands, der es Wert ist gesehen zu werden, der aus verschiedenen Blickwinkeln aufgenommen wurde, und das ist alles, was wir wollen. Ziehe es ab oder verbrenne es, bitte schön."³⁰⁹

Der Zweck der Photographie: die Übersetzung des Namens (der Natur als Schöpfung Gottes, als etwas Beschlossenes) in den Begriff (der Natur als System der Vergegenwärtigung). An den 'natürlichen' Materialien interessiert in erster Linie die systematische Verarbeitung – des Holzes zur Objektiv-Standarte, des Leders zum Balgenauszug, des Glases zur Fresnel-Linse, des Silbers zum Colloid-Film, denn nur als solche sind sie genau genug bestimmt, um zusammen ein fotografisches System zu bilden. Die Wirklichkeitsnähe der photographischen Bilder ist ein Produkt aus der eingehenden Kenntnis des Systems (über die der Maler ebenso verfügt) und der Verbreitung dieses Wissens (mit der industriellen Fertigung von Fotokameras weit über den professionellen Fotografen hinaus) und steigt mit ihnen. "Denn die Wissenschaft [...] ist von Grund auf eine kommunikative Veranstaltung. Eine Erkenntnis erhält ja noch nicht dadurch ihren Wahrheitswert, daß sie in einem Kopf aufblitzt, sondern sie kann erst dadurch wissenschaftliche Geltung erlangen, daß sie in einem geregelten Verfahren der wissenschaftlichen Öffentlichkeit unterbreitet und auf diese Weise der Kritik ausgesetzt wird. Kann sie nun vor dieser Kritik mehr oder weniger bestehen, so darf sie als 'wahre' Erkenntnis gelten, wenigstens bis auf weiteres, so lange nämlich, bis sie doch eines Tages von der Kritik eingeholt wird, was nach allen Erfahrungen auf die Dauer nicht ausbleiben kann."³¹⁰ *Ars longa, v(er)ita(s) brevis*. Die flüchtige Wahrheit haftet an ihrer Momentaufnahme, wie eine längst verendete Fliege am Fliegenfänger.

³⁰⁹ Oliver Wendell Holmes, The Stereoscope and the Stereograph, in: Atlantic Monthly Vol.III, #20, June 1859, p.738, zit.n. Allan Sekula, Traffic in Photographs, p.97ff.

³¹⁰ Harald Weinrich, Wissenschaftssprache, Sprachkultur und die Einheit der Wissenschaft, S.113

2.5 Natürliches Licht – künstliches Licht

"Das Erdgeschoß des Lever House [von Gordon Bunshaft in New York] ist ein freier Platz, ein Hof, an dessen Nordseite das Hochhaus steht, während die drei anderen Seiten von einem flachen Gebäude eingefasst sind, das auf Säulen ruht und ein Stockwerk über dem Erdboden beginnt. Von der Straße gelangt man unter diesem Hufeisen hindurch auf den Platz. Das Straßenniveau selbst ist toter Raum. Dieser Platz bietet sich nicht zu einer Vielfalt möglicher Aktivitäten an. Er dient einzig als Durchgang ins innere des Gebäudes. Die Form des Wolkenkratzers verträgt sich nicht mit seiner Funktion, denn die Form verspricht, daß hier ein öffentlicher Platz in Minaturformat wiederbelebt werden soll, aber die Funktion zerstört gerade das, was an einem öffentlichen Platz wesentlich ist: daß er Personen miteinander mischt und eine Vielfalt von Aktivitäten anzieht. [...] Das Lever House war der Vorläufer eines Planungskonzepts in dem die Wand, obgleich durchlässig, die Tätigkeiten innerhalb des Gebäudes vom Leben auf der Straße abschneidet. In diesem Konzept verschränken sich eine Ästhetik der Sichtbarkeit und die gesellschaftliche Isolation."³¹¹

Wir haben gesehen, wie Descartes / in seinen drei Vergleichen dem Licht drei völlig widersprüchliche Beschaffenheiten beilegt: fest und ätherisch, kontinuierlich und diskret, beweglich und unbeweglich, doch haben wir richtig hingesehen? Könnte man sie nicht alle drei gemeinsam retten, indem man annimmt, daß sie jeweils einer bestimmten, immer kleineren Größenordnung entsprechen? Und wenn man sie in dieser Weise aufßt, liefern sie nicht ein Modell der Geschichte des Lichts?³¹²

Natürlich sind die Fragen, welche die Brechung aufwirft, mit den Cartesischen 'Entdeckungen' nicht erledigt. Ebenso wie man sagen kann, daß wir aus der Formel, die das Volumen eines Körpers mit seiner Masse verbindet, nichts über Raum und Materie erfahren, klärt das Snellsche Brechungsgesetz weder die Natur des Lichts noch die unterschiedlichen Beschaffenheiten der transparenten Medien, die der Lichtstrahl durchläuft. Dennoch ändert sich vieles mit diesem Gesetz. Die Physiker überflügeln nun die Handwerker; das Gesetz ermöglicht es ihnen, die Arbeiten Keplers, Galileis und einiger anderer über Brillen, Fernrohre und Mikroskope zu vertiefen und mit theoriegeleiteter Präzision und höherer Effizienz optische Maschinen

³¹¹ Richard Sennett, a.a.O., S.27

³¹² Michel Authier, Die Geschichte der Brechung und Descartes' 'vergessene' Quellen, S.479ff.

zu entwerfen, die vom unendlich Großen bis zum unendlich Kleinen die sichtbare Welt erweitern.³¹³

"Die künstliche Beleuchtung ist zuerst ein Faktum nächtlicher Zauberkulte, Mysterien, Feiern und Feste. [...] Das Licht, das in den höhlenartigen Kulträumen der Mithrasmysterien leuchtet, ist das künstliche Licht, das für den Gläubigen das jenseitige, göttliche, übernatürliche Licht abbildet."³¹⁴ Es gibt also zwei Formen oder Aspekte des Urlichts und zwei 'Geschichten' des Lichts: die Geschichte der Bilder Gottes und die Geschichte der Bilder ihrer Verehrung. "Die Verwandlung des universalen Lichtes in eine besondere 'Beleuchtung'" [z.B. in der Architektur der Gotik, des Barock]

Das Licht hat von der Sonne bis zum Bildschirm nicht nur einen langen und weiten Weg zurückgelegt. Es hat dabei auch, wie man so sagt, viel durchgemacht – zurück in die Kathode, durch Transistoren und Transformatoren, durch Netzkabelkabel in Steckdosen, über unter- und überirdische Versorgungsleitungen in die Turbinen der Kraftwerke, in Kessel und Verbrennungsöfen, ins Öl und die "polyedrischen Massen bituminöser Kohle ..., die in komprimierter mineralischer Form die fossilierte Blätter-Decidua urzeitlicher Wälder enthielt, welche wiederum ihre vegetative Existenz der Sonne, dem Urquell der Wärme (strahlend), verdankt hatten"³¹⁵. McLuhan bezeichnet das elektrische Licht als "ein einfaches Medium"³¹⁶ und charakterisiert es als "reine Information. Es ist gewissermaßen ein Medium ohne Botschaft."³¹⁷ Wie man es sieht. Reine Information ist alle Information – Rauschen, Offenbarung. Reines Licht ist göttliches Licht, Licht am Anfang des Tunnels der Zeit, den wir das Universum nennen. Ein Medium ist, wie der Name sagt, weder das andere noch das ein. Glühbirne, Filmprojektor, Fernsehschirm, Computerhologramm sind nur Mittel, das Universum in seiner Gänze zu durchschauen. Sie sind Vehikel auf dem Weg zur Offenbarung; nie die Offenbarung selbst.

Um 1400 war die Lichtsymbolik "in philosophisch-theologischen Kreisen ein beherrschendes Thema. Nach Plotin stellen alle Dinge, ob geistiger oder körperlicher Natur, Emanationen des göttlichen Urlichtes dar. Jedes Einzellicht bedeutet eine *scin-*

³¹³ Michel Authier, a.a.O., S.482

³¹⁴ Hans Sedlmayr, Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen, S.13

³¹⁵ James Joyce, Ulysses, S.851

³¹⁶ Herbert M.McLuhan, Die magischen Kanäle, S.319

³¹⁷ Herbert M.McLuhan, a.a.O., S.14

tilla Gottes, der durch die Schönheit symbolisiert wird (worunter auch der äußere Glanz zu verstehen ist). Im 14. Jahrhundert verfaßte der Franziskaner Bartolomeo da Bologna eine Abhandlung 'De luce', in welcher Gott und Licht gleichgesetzt werden."³¹⁸ Der Weg zur Offenbarung ist der gleiche, wie zum Ursprung des Lichts. Eigentlich ist es kein Weg, sondern ein durch die Medien, durch die es geschickt wird, vielfach verzweigendes Labyrinth. Durch Brechung und Spaltung entsteht ein differenziertes, lesbares Bild von der Welt, das im weißen Licht eingeschlossen ist. Mittels Prismen, Polarisationsfilter, Linsen und andere optische Geräte erschließt sich die Gestaltfülle des Lichts, das, selbst unsichtbar, die Körper zur Anschauung bringt, von deren Oberflächen es reflektiert wird. So verwandeln die visuellen Medien nicht nur das Licht; sie verwandeln das Wissen über das Licht in Wissen über die Welt.

"Die Philosophen, die Erkenntnistheoretiker wie die Autoren des Mystizismus, haben zu allen Zeiten eine bemerkenswerte Vorliebe für die bekanntesten optischen Erscheinungen an den Tag gelegt, die sie häufig – bisweilen auf eine sehr subtile Weise – benutzt haben, um die Beziehungen des Bewußtseins und seiner Objekte darzustellen oder um die Illusionen oder Erleuchtungen unserer Geister zu beschreiben. Mehr als ein Begriff zeugt davon in der Sprache. Wir sprechen bildhaft von der Klarheit [*clarté*], der Reflexion, der Spekulation, der Hellsicht [*lucidité*] und den Ideen. Und wir verfügen über ein ganze visuelle Rhetorik, um abstrakte Gedanken auszudrücken. In unserem Sprachgebrauch zeugt noch manch ein Begriff davon. Wir sprechen im übertragenen Sinn von Klarheit, Reflektion, Spiegelung, Durchsichtigkeit, Spekulation und Ideen, und unser abstraktes Denken verfügt über eine ganze Rhetorik des Visuellen."³¹⁹ Johann Heinrich Lambert (1728-1777) bringt diese Beziehung im 18. Jahrhundert zum ersten Mal auf eine mathematische Formel. Lamberts Gesetz besagt, daß sich die Intensität des reflektierten Lichts proportional zum Winkel zwischen der Lichtquelle und der Oberfläche verhält. Lambert entdeckte auch, daß eine Oberfläche das Licht in alle Richtungen gleichmäßig abstrahlt, wobei die Helligkeit der Oberfläche vom Standpunkt des Betrachters im Verhältnis zur Oberfläche unberührt bleibt.³²⁰ In der physikalischen Beschreibung des Lichts zeichnet sich die Verselbständigung der gegenständlichen Welt in der Abbildungstechnik ab: "in der Kamera erzeugt das Licht selbst die Formen der

³¹⁸ Klaus Bergdolt, Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis, S.LXIV

³¹⁹ Paul Valéry, Centenaire de la photographie, p.373

³²⁰ Robert Rivlin, The Algorithmic Image, p.52

äußeren Objekte und ihre Verhältnisse mit einer fast mathematischen Genauigkeit" schreibt der Physiker Francois Arago in einer Mitteilung vom 7.1.1839 an die Académie über die Erfindung von Niépce und Daguerre³²¹. Das mimetische System Auge-Hand des Künstlers, das mit den idealistischen Unwägbarkeiten individueller Bewußtseinsprozesse behaftet ist, wird durch das mechanische System der Kamera ersetzt, mit dem sich das Bild von der Welt auf seine sichtbare Seite reduzieren läßt. Die Aufgaben des Künstlers verlagern sich, sobald er eine Kamera zur Hand nimmt, von der inneren Lichtführung zur äußeren Kameraführung: die Mechanisierung der Mimesis weist dem Künstler nicht nur einen anderen Platz im System der Repräsentation zu; sie definiert diesen Platz auch durch die mechanischen Funktionen der Bewegung der Kamera im Raum. Die Erfindung der Fotografie schließt also die künstlerisch motivierte Arbeit keineswegs aus. Sie führt lediglich zu einer systemischen Differenzierung in der Kunst: Was für den Bewußtseinsvorgang des Malers die Beziehung zwischen Wahrnehmung und Darstellung, ist für den Fotografen das Verhältnis zwischen 'Sehen und Bewegung', woraus sich der Film als konsequente Form Übersetzung von Sehen *in* Bewegung entwickelt. "Sehen und Bewegung" sind ebenso "spezifische" wie unterschiedliche "Weisen unseres Gegenstandsbezuges"³²².

Aufgrund der sowohl technologischen wie ontologischen Bedeutung des Lichts für die Aufzeichnung und Vermittlung des Wissens berührt die Theorie des Lichts über den Komplex der Repräsentation und Metaphorese die Fundamente der abendländischen Ideologie. In diesem Sinn versteht man die Warnung McLuhans vor dem Vermögen des elektrischen Lichts, "kraft dessen es jede Raum- und Zeitordnung und jede Arbeits- und Gesellschaftsordnung, das es durchdringt oder berührt, umwandeln kann"³²³. Mit der Gefahr der "Entwurzelung und Überflutung mit neuen Informationen"³²⁴ wächst die Notwendigkeit, das Bewußtsein auf diese ständige und widerstandslose Veränderung "in unserer Sinnesorganisation oder die Gesetzmäßigkeiten unserer Wahrnehmung"³²⁵ vorzubereiten.

Ob wir es wollen oder nicht, wir verändern nicht nur, was wir erkennen; wir verändern vor allen Dingen uns, indem wir uns durchschauen. So besagt Helmholtz'

³²¹ zit.b. Gottfried Jäger, a.a.O., S.16

³²² Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S.166

³²³ Herbert Marshall McLuhan, a.a.O., S.62

³²⁴ Herbert Marshall McLuhan, a.a.O., S.23

³²⁵ Herbert Marshall McLuhan, a.a.O., S.25

“Fazit bezüglich des sinnesphysiologischen Ausgangspunktes [...] Die Sinnesorgane für sich begründen mit ihrer Verfassung nicht die euklidische Geometrie (und auch keine andere). Sie liefern höchstens die physischen Voraussetzungen, unter denen die menschliche Gattungserfahrung und die kategoriale respektive theoretische Fassung des Raumes möglich ist.”³²⁶ Man könnte pointierend hinzufügen: Wir besitzen mehr Sinnesorgane, als unsere Schulweisheit lehrt, oder besser gesagt: mehr, als wir wahrhaben wollen, denn das lernen wir schon tagtäglich im Biologieunterricht und in den naturwissenschaftlichen Beiträgen der Medien, daß die menschliche Physis nicht nur ein offenes Buch für Mikroorganismen jedweder Art sind, die darin lesen, sondern, schlimmer noch, in ihm schreiben. darstellt; kein ernsthaftes Hindernis für Teilchen und Strahlung aller Art. Ist McLuhans Warnung nutzlos, so ist sie gleichwohl legitim: Was wir sind? Wer wir sind? sind Fragen, deren Antworten von den Medien abhängen und sich vor allem mit jedem Medium anders stellen³²⁷.

Der Betrachter sieht, was zu sehen ihm zugestanden ist. Anders formuliert: Er anerkennt durch den Druck auf den Auslöser eine neue Art zu sehen. Er macht sich mit dem Blick auf das Photo ein Bild vom Sehen, in dem der Weg zurück zum Ursprung, zum Eigentlichen, unausweichlich zu einem Gegenstand und von einem Gegenstand zum nächsten führt und dabei stets in Sichtweite bleibt. “Wenn eine Struktur sich außerhalb des Sichtbaren befindet und es gibt keinen Begriff seiner Existenz, wird keine Anstrengung unternommen, es aufzulösen.”³²⁸

“Aktivierung ließ sich nämlich nicht nur durch Licht bewirken, sondern ebenso durch ein Agens, das den Sinnesorganen vollkommen verborgen blieb. Der Begriff der Erleuchtung besaß in der Alchemie eher eine symbolische und metaphorische

³²⁶ Renate Wahsner, Prämissen physikalischer Erfahrung, S.38; „any more specific determinations like the axioms of Euclidean geometry cannot be regarded as necessary constituents of the formal schema. Geometry is a physical science, its axioms being applicable to the facts of experience only if they are tested and confirmed by actual measurements. Historically they may have been derived, intuitively, from certain recurrent primitive observations together with low-level interpretative theories. Even before the development of non-Euclidean geometries Newton already asserted in his Introduction to the Principia that geometry is dependent on mechanical practice: ‘Fundatur igitur Geometria in praxi mechanica’.“ Th.C.Meijering, *Naturalistic Epistemology*, p.265

³²⁷ “Wer weiß? Wer erkennt? Niemals hat die Antike sich diese beiden Fragen gestellt. Welchen Platz muß der Kopf, muß das Auge in diesem Observatorium einnehmen? Den der Schattenfläche, der Lichtquelle, der Spitze des Stabes? Das sind moderne Probleme. Zum Beispiel setzt die Verwendung des Fernrohrs die Erfindung des Subjekts voraus, das sich auf der richtigen Seite plazieren muß, wenn es die Planeten betrachtet, beobachtet, berechnet, ordnet: im Altgriechischen existiert es nicht. In jener Zeit füllt sich die Welt von allein mit Erkenntnis, so wie man sagt, daß die Himmel den Ruhm Gottes singen.” Michel Serres, a.a.O., *Gnomon: Die Anfänge der Geometrie in Griechenland*, S.118

³²⁸ G.L'E.Turner, *The Microscope as A Technological Frontier in Science*, p.177

Bedeutung als eine wörtliche. Licht stand für die Macht Gottes, unbelebte Materie zu aktivieren oder zu reaktivieren. In dieser Hinsicht war der alchemische Gebrauch des Terminus eng mit der ikonographischen Tradition verwandt, die göttliche Kraft durch Lichtstrahlen wiederzugeben, wie wir dies aus so vielen bildlichen Darstellungen der Verkündigung kennen, in denen Christus in einem Strahl von Licht in den Leib Mariae eintritt. [...] Die älteren Symbole für Gottes Schöpferkraft, Tau, Regen und pflanzliche Blütenpracht, wie sie eine noch ganz agrarische Gesellschaft hervorgebracht hatte, waren im Mittelalter zum Teil durch das Bild des Lichtes ersetzt worden, das durch Glas fällt. Auch wenn diese Symbol seine Entstehung schon der Technik verdankte, barg es doch in sich die ganze Kraft des alten Glaubens.“³²⁹

Es sollte uns merkwürdig vorkommen, entspräche unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit nicht einem in alle Richtungen ähnlich begrenzten Bereich, wie unsere ganze Existenz, die von wenigen Celsius-Graden nach oben oder unten, von wenigen Planetenumdrehungen mehr oder weniger im Jahr, von wenigen Neigungsgraden der Rotationsachse in die eine oder andere Richtung abhängt. Das Fenster, durch das wir die Welt sehen, ist in Wirklichkeit gerade ein Schlitz oder Loch, das, wie groß auch immer es sein mag, nie mehr ist, als ein endliches Licht in einer unendlichen Dunkelheit. Umso wunderbarer die Illusion des Ganzen, die von ihm ausgeht:

Nicht genug, daß jedes Bild ein Trugbild ist, das ein Wissen vortäuscht, eine in sich selbst ruhende Gewißheit des Dasein; es ist auch umgekehrt jede Form des Wissens eine Illusion. Was sich den Augen darbietet, ist alles das, aber auch nicht mehr als das, was wie die Pferde auf dem Zielfoto im Einlauf der Rennbahn in den engen Ausschnitt gerät, den das schmale Band der Frequenzen bildet, für die unsere Netzhaut empfindlich ist. „Die Darstellung des menschlichen Körpers ist historisch an die religiösen und philosophischen Vorstellungen des Augenblicks gebunden [...] an die künstlerischen Strömungen und die Techniken der Repräsentation [...] und an den Fortschritt der Techniken zur Untersuchung des menschlichen Leibes.“³³⁰ Menschen und Dinge huschen durchs Bild, wie verspätete Kinobesucher vor dem laufenden Projektor.

Die Welt der Moderne erwacht in einem neuen Licht, das ebenso künstlich wie natürlich ist, und deshalb nur umso unwirklicher erscheinen muß: „Wenn eine

³²⁹ Betty J.T.Dobbs, a.a.O., S.140ff.

³³⁰ Michel Melot, *L'image de la science*, p.18

Wissenschaft beginnt, ihre Metaphern mit ihrem empirischen Substrat zu verwechseln (wenn beispielsweise 'Texte' Texte werden), ist sie gefährlich nahe daran, zur Mythologie zu werden."³³¹ Nachdem man im 19.Jahrhundert entdeckt hat, daß die Natur in seiner Substanz ein kontinuierlicher Strom unsichtbarer Energien ist und "alles Geschehen in der Welt nur in Änderungen der Energie im Raum und in der Zeit besteht, und daß somit diese drei Größen die allgemeinsten Grundbegriffe sind." (Wilhelm Ostwald)³³² fühlt sich der Geist durch das Körper getäuscht. Die anschauliche Welt ist nurmehr ein Schein. Nichts Natürliches wird mehr entdeckt, alles erfunden.

1709 beobachtet Francis Hauksbee ein Leuchten, sobald ein reibungselektrischer Gegenstand in Berührung mit einem fast luftleeren Glasgefäße gebracht wird. Ein Jahrhundert später ermöglicht die Entwicklung leistungsfähiger Vakuumpumpen systematische Experimente mit elektronischen Gasentladungen. Julius Plücker (1801-1868), Professor für Naturphilosophie in Bonn, stellt an einer Vakuumröhre, deren zwei innenliegende Metallplatten an die Pole einer Stromquelle angeschlossen sind, ein grünliches Leuchten an der negativ geladenen Platte fest: "strömende Elektronen, die von der Kathode elektrisch abgestoßen werden und den fast leeren Raum in der Entladungsröhre durchqueren, bis sie auf die Glaswand treffen. Dabei geben sie etwas von ihrer Energie an die Glasatome ab, die dann als sichtbares Licht abgestrahlt wird. Schließlich werden die Elektronen von der Anode angezogen und kehren von dort zur Spannungsquelle zurück. Diese Zusammenhänge waren für die Physiker des 19.Jahrhunderts noch nicht durchschaubar; vielmehr schienen die Beobachtungen in die verschiedensten Richtungen zu weisen."³³³ Plücker beobachtet auch "daß man den leuchtenden Fleck auf der Glaswand bewegen konnte, wenn man einen Magneten in der Nähe der Röhre aufstellte."³³⁴ Die Kathodenstrahlexperimente ziehen sich wie ein unsichtbarer Leitstrahl durch das 19.Jahrhundert, bis sie am Anfang des 20.Jahrhunderts ein Bild des Elektromagnetismus und der Elementarphysik ergeben. Physikalisch bedeutsam waren sie, insofern sie Auskunft über die innere Beschaffenheit der Materie und des Universums gaben. Man schrieb ihnen keine ästhetische Bedeutung zu, weil man meinte, dem *natürlichen* Lauf der Dinge auf der

³³¹ Espen J. Aarseth, *Nonlinearity and Literary Theory*, p83

³³² zit.b. Heinrich Rickert, a.a.O., S.102

³³³ Steven Weinberg, *Teile des Unteilbaren*, S.17

³³⁴ Steven Weinberg, a.a.O., S.17

Spur zu sein. Dabei handelte es sich, wie sich später herausstellt, um ein Projekt von geradezu faustischen Dimensionen, die "völlige Verwandelbarkeit der Materie"³³⁵, von deren praktischen Konsequenzen sich selbst der Physiker kein Bild macht, den sie sprachlos werden lassen: "die Modelle der Darstellung, mit denen wir alltägliche Ereignisse und Experimente der klassischen Physik beschreiben, sind untauglich, sobald es darum geht, Quantensprünge zu beschreiben." (N.Bohr)³³⁶

Aus der Sicht der unsichtbaren Strahlung der Elektronen ist das Licht nurmehr das Medium einer anatomisch begrenzten Wahrnehmung, eine Rede-Wendung, um sozusagen über das 'indirekte Licht' "wieder zu dem einfachen Materiebegriff der materialistischen Philosophie zurückzukehren"³³⁷ – "Das Licht ist eine elektrische Erscheinung, das Licht an sich, alles Licht, das Licht der Sonne, das Licht einer Kerze, das Licht eines Glühwurms. Nehmt aus der Welt die Elektrizität, und das Licht verschwindet; nehmt aus der Welt den lichttragenden Äther, und die elektrischen und magnetischen Kräfte können nicht mehr den Raum überschreiten."³³⁸ Die Herleitung des Lichts aus der Physik der Elektronen ist von nicht minderer Bedeutung für die Vorstellungswelt der Moderne als der astronomische Beweis, daß sich die Erde um die Sonne dreht, für die Vorstellungswelt der Neuzeit. Handelt es sich dort um eine paradigmatische Umdeutung des Himmels, so hier um eine des Lichts.

"Wenn von einem Naturbild der exakten Naturwissenschaft in unserer Zeit gesprochen werden kann, so handelt es sich also eigentlich nicht mehr um ein Bild der Natur, sondern um ein Bild unserer Beziehungen zur Natur. Die alte Einteilung der Welt in einen objektiven Ablauf in Raum und Zeit auf der einen Seite und die Seele, in der sich dieser Ablauf spiegelt, auf der anderen, also die Descartes'sche Unterscheidung von *res cogitans* und *res extensa*, eignet sich nicht mehr als Ausgangspunkt zum Verständnis der modernen Naturwissenschaft. Im Blickfeld dieser Wissenschaft steht vielmehr vor allem das Netz der Beziehungen zwischen Mensch und Natur..."³³⁹

³³⁵ Werner Heisenberg, *Physik und Philosophie*, S.151

³³⁶ Werner Heisenberg, *Reminiscences from 1926 and 1927*, p.165

³³⁷ Werner Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik*, S.50

³³⁸ Heinrich Hertz: *Über die Beziehungen zwischen Licht und Elektrizität*, S.339

³³⁹ Werner Heisenberg, a.a.O., S.66ff.

Die 'neuen' Medien mythologisieren das mechanische Weltbild weniger, als daß sie es 'ideologisieren'. Während die anschauliche Welt des klassischen mimetischen Realismus dem Betrachter vorkommt, als habe der Künstler sie vorgefunden und nach bestem Wissen wiedergegeben, erscheint die Welt der 'technischen' Medien zunehmend als eine (durch Reproduktion) hervorgebrachte. Die Aufnahmetechnik, die eine Art ergonomisches Substrat der künstlerischen Darstellungstechniken ist, ein wie geschickt auch immer organisiertes, aber letztlich doch geheimnisloses Zusammenspiel mechanischer Kräfte, repräsentiert die Welt als das Zusammenspiel von Erscheinungen, in denen die Kräfte am Werk sind, von denen man zuvor angenommen hatte, daß sie von außen auf die Körper einwirken. Diese 'äußerliche' Unterscheidung zwischen Körper und Geist findet ihren Platz in der zunehmenden technologischen Differenzierung der Apparate und Systeme, deren (metaphysische) Bestimmung in ihrem Design liegt.

Wenn die Photographie, die erkenntniswissenschaftlich betrachtet gleichen Ursprungs ist wie die elektronischen Medien, dennoch den Eindruck eines gesteigerten mimetischen Realismus erweckt, dann deshalb, weil der Betrachter um so mehr seine alte Vorstellungswelt zurückgeworfen wird³⁴⁰, je stärker sich das Modell einer Welt aufdrängt, die nichts ist als Elektrizität.

"Was ist denn die Elektrizität? [...] Für den Fachmann hat die Frage zunächst eine andere Form: Gibt es denn überhaupt Elektrizitäten? Lassen sich die elektrischen Erscheinungen nicht wie alle anderen Erscheinungen allein auf die Eigenschaften des Äthers und der ponderablen Materie zurückführen? Wir sind weit davon entfernt, diese Frage bejahen zu können. In unserer Vorstellung spielt sicherlich die stofflich gedachte Elektrizität eine große Rolle. Und in der Redeweise vollends herrschen heutzutage noch unumschränkt die althergebrachten, Allen geläufigen, uns gewissermaßen lieb gewordenen Vorstellungen von den beiden sich anziehenden und abstoßenden Elektrizitäten, welche mit ihren Fernwirkungen wie mit geistigen

³⁴⁰ "Es ist bestürzend zu sehen, wie ein Physiker, der seine eigene Wissenschaft von den klassischen Satzungen des Mechanismus und Objektivismus befreit hat, die cartesianische Unterscheidung zwischen ersten und zweiten Qualitäten ohne Zögern wiederaufgreift, sobald er auf das philosophische Problem der letzten Realität der physischen Welt zu sprechen kommt, so als ob die Kritik an den mechanistischen Voraussetzungen innerhalb der physischen Welt keinerlei Auswirkungen hätte auf die Betrachtung ihrer Wirkungen auf unseren Körper, so als ob ihre Gültigkeit an der Grenze unseres Körpers haltmachen und keinerlei Revision unserer Psychophysiologie erzwingen würde. [...] diese Revolution des Denkens in der Physik kann offenbar innerhalb des traditionellen ontologischen Rahmens stattfinden, während sie in der Physiologie der Sinne unversehens auch unsere alteingewurzelten Vorstellungen über die Beziehung zwischen dem Sein, dem Menschen und der Wahrheit mit ins Spiel bringt." Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S.44ff.

Eigenschaften begabt sind. Die Zeit, in welcher man diese Vorstellungen ausbildete, war die Zeit, in welcher das Newton'sche Gravitationsgesetz seine schönsten Triumphe feierte, die Vorstellung von unvermittelten Fernwirkungen war den Geistern geläufig. Die elektrischen und magnetischen Anziehungen folgten dem gleichen Gesetze wie die Wirkung der Gravitation; [...]”³⁴¹

Die neue paradigmatische Dimension der Physik des Lichts ermißt sich daran, wie die Erforschung elektromagnetischer Phänomene dazu zwingt, mit kosmologischen Definitionen zu brechen, die Theodor Adorno sinnvollerweise als “rationale Tabus” bezeichnet. Jules Janin kommentiert zur Photographie: “Nicht zu den geringsten Wundern des neuen Verfahrens gehört die Tatsache, daß wenn Licht oder Sonne ihre Arbeit getan haben, sie nichts mehr über das Werk vermögen. [...] Man kann sich keine strengere Befehlsform denken – das heißt wirklich dem Licht gebieten: Bis hierhin und nicht weiter.”³⁴²

Schon das erste praktische Ergebnis der Kathodenstrahlexperimente – die Entdeckung der Röntgen-Strahlen – verweist diese Ansicht des ‘anatomischen’ Realismus auf den Rang einer konventionellen Teilansicht eines tiefergehenden ‘physiologischen’ Körper- und Wirklichkeitsbildes: “Es besteht keine eindeutige Trennungslinie zwischen dem festen und dem flüssigen Zustand. Bestimmte Körper, wie der Meeresleim [*glu marine*] kann mit dem gleichen Recht sowohl dem einen als auch dem anderen Zustand zugerechnet werden; das Blei ist ganz offensichtlich fest und das Kupfer zeigt eine noch stärkere Kohäsion; indessen hat Tresca gezeigt, daß beide sich wie Flüssigkeiten verhalten, sobald sie unter einem entsprechenden Druck stehen.

Ganz allgemein läßt sich der feste oder flüssige Zustand nur unter Angabe des jeweiligen Drucks feststellen, unter den der betreffende Körper steht.”³⁴³

Während die γ -Strahlen sich durchaus im Rahmen der Mechanik bewegen, fällt ihr Bild deutlich aus dem Rahmen der Photographie, die als Inbegriff mechanischer Wirklichkeitstreue gilt. Im Vergleich zum Lichtbild und im physikalischen Sinn ergibt die Röntgenstrahlung ein ‘schärferes’ Bild – “Die bemerkenswerteste Eigenschaft der von Herrn Röntgen entdeckten Strahlen ist ihre lineare Ausbreitung, die beim

³⁴¹ Heinrich Hertz, a.a.O., S.341

³⁴² Jules Janin, a.a.O., S.48

³⁴³ C.-E.Guillaume, Les Rayons X et la photographie à travers les corps opaques, p.32ff.

Durchgang durch ein Prisma nicht die geringst Ablenkung aufweist³⁴⁴ Die Trennung von Form und Inhalt ist im Röntgenbild beschlossene Sache – woraus zu folgern ist, daß der naturalistische Wirklichkeitseindruck im wesentlichen auf eine Vermischung des einen mit dem anderen, auf eine dem menschlichen Blick zueigene Unschärfe der Wahrnehmung beruht.

Die Elektronenstrahlung, welcher der Körper kein unüberwindbares Hindernis bietet, öffnet den Blick in eine Welt, die nicht notwendigerweise eine 'andere' Welt ist, die aber als eigene in dieser Form, in der Tiefe der Virtualität nicht wahrgenommen worden war.

Das "mechanistische Paradigma [...] liefert ein Gedankengerüst, in dem Fragen bezüglich der physiko-chemischen Mechanismen der Lebensvorgänge befragt und beantwortet werden können.

Jede Theorie, die imstande ist, die mechanistische Theorie zu erweitern oder über sie hinauszugehen, wird mehr leisten müssen, als nur zu behaupten, daß Leben Qualitäten oder Faktoren beinhaltet, die von den Naturwissenschaften bisher noch nicht erkannt worden sind; sie wird erklären müssen, was diese Qualitäten oder Faktoren sind, wie sie wirken und in welcher Verbindung sie zu den bekannten physiko-chemischen Prozessen stehen."³⁴⁵

Das neue 'physiologische' Paradigma verleiht dem Wort 'Einstellung' ebenfalls eine neue Bedeutung. Einstellung hängt jetzt nicht mehr von der privilegierten Stellung des Subjekts ab: "die Neuerung der elektro-optischen Lampe ist dafür verantwortlich, daß wahrnehmbare Orte in einer Umgebung erscheinen, die sich allgemein der Wahrnehmung entzieht [...] nirgendwo ein Raum der Darstellung, 'kein Projektionssaal', lediglich eine Regie."³⁴⁶

Karl Ferdinand Braun ist einer, der durch den schmalen Schlitz der Geschichte huscht, als er 1897 die Kathodenstrahlröhre erfindet. Braun, der der Legende zufolge vom 'drahtlosen Sehen' nicht viel hält³⁴⁷, ist – beispielsweise im Vergleich zu Röntgen – eine schwach strahlende Randfigur, eine Art historisches Phantombild, von dem

³⁴⁴ C.E.Guillaume, a.a.O., S.76

³⁴⁵ Rupert Sheldrake, Das schöpferische Universum, S.11

³⁴⁶ Paul Virilio, La lumière indirecte, p.45ff.

³⁴⁷ Wilhelm Keller, Hundert Jahre Fernsehen, S.101

nicht sehr viel bekannt ist, obwohl er es verdiente, als Erfinder des elektronischen Bildschirms in die Annalen des elektronischen Bildes einzugehen.

Die Ausgangslage erinnert durchaus an die Anatomie des 15. Jahrhunderts. Hertz, Braun, Röntgen forschen in dunklen Labors nach der Form des Elektromagnetismus. Statt – anatomische – Glieder im 'eigentlichen' Sinn sezieren sie physiologische – Glieder im übertragenen Sinn – auf der Suche nach dem Ganzen, als käme es "nur darauf an, die verschiedenen Ätherbewegungen, die wir als Licht oder Wärme, Elektrizität oder Schall bezeichnen, unter einen allgemeinen Begriff zu bringen."³⁴⁸

Ein Jahr nach Röntgens Entdeckung demonstriert Braun, "wie es möglich war, durch Einwirkung eines Magneten auf einen schmalen 'Bleistift' aus Kathodenstrahlen, welche gegen einen fluoreszierenden Schirm gerichtet waren, die Form der Wellen zu zeigen – entweder durch die Entwicklung der schwingenden Lichtlinie in einer Kurve mit Hilfe eines sich drehenden Spiegels oder indem ein zweiter Magnet verwendet wurde, um die entsprechende Lissajoussche Figur zu geben."³⁴⁹

Die Braunsche Röhre weist die grundlegenden Merkmale der Bildröhre auf, wie sie später in Fernsehempfängern und elektronischen Kameras eingesetzt wird. "Von der heutigen Fernseh-Bildröhre unterschied sich die Originalröhre Brauns dadurch, daß auf dem Schirm der Lichtfleck nur nach oben und unten wanderte, aber noch nicht gleichzeitig auch nach rechts und links. Bis Zenneck 1899 diese Bewegung durch die 'horizontale Ablenkung' hinzufügte, wurde die Bewegung des Lichtpunkts durch einen Drehspiegel in die 'zweite Dimension' übertragen."³⁵⁰ Was die Braunsche Röhre auszeichnet, ist das 'neue Licht'. Was sie von der Idee des Fernsehens unterscheidet, ist, daß ihr die Übertragungsfunktion fehlt. Als die Braunsche Röhre Verwendung in der Fernsehtechnik findet, ist sie bereits als Oszilloskop eingeführt und verbreitet. Ihre ästhetische Bedeutung ist so groß wie das eines jeden anderen Meßgeräts. Das Oszilloskop erfüllt weder die Abbildfunktion, noch eignet es sich als Gestaltungsmittel. Es hat jedenfalls den Anschein. Tatsächlich ist es eben das: ein Gestaltungsmittel, ein Mittel zur Kontrolle der Zeichenkette: "Die wichtigste Funktion der Kathodenstrahlröhre ist es, den Elektronenstrahl zu steuern, der an einem Ende der Röhre erzeugt wird, so daß bei ordentlicher Beschleunigung und Ablenkung des Strahls zur

³⁴⁸ Heinrich Rickert, a.a.O., S.90

³⁴⁹ Hugh C. Callendar, Mathematics and Physics at the British Association Meeting 1897, in: *Science* [1897] zit.b. F.Kurylo: Ferdinand Braun, S.142

³⁵⁰ Friedrich Kurylo, a.a.O., S.138

Umwandlung von Elektronenstrahl- in Lichtenergie verschiedene elektrische Erscheinungen am anderen Ende der Röhre zu beobachten sind."³⁵¹

Was bleibt anzuschauen, wenn alles durchschaubar ist? Was wird aus der organischen Funktion der Macht? Schönheit war eine besondere Form der Anschaulichkeit, an der die Herrschaft ästhetisch vermittelt zum Ausdruck kam. Der schöne Körper ist der Körper der alle Blicke auf sich zieht; ein geschlossener Körper, an dem das Regime des Beobachters über den Beobachteten exerziert werden kann. Der schöne Körper ist aber auch der künstliche Körper, an dem ständig gearbeitet wird und der gefährdet ist – Körper des Königs, Körper des Helden, Körper des Stars, dessen Ansehen das sehen und gesehen werden auf sich vereint. In jedem Zeitalter, in jeder Kultur verläuft die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren anders, mal ein wenig, ein andermal grundsätzlich. Jedes Zeitalter entwickelt ihre eigenen Techniken des Entbergens und des Verbergens, ihre eigenen Ideologien der Exhibition.

³⁵¹ John F.Rider/Seymour D.Uslan, Encyclopedia of Cathode-Ray Oscilloscopes, p.1-1

Zusammenfassung

Wissen unterscheidet sich in dem Maß vom Glauben, wie sich die Erfahrung als wiederholbar herausstellt. Zwar ist das Wissen keineswegs an eine bestimmte Form der Gesellschaft gebunden. Gleichwohl zeichnet sich die 'geschichtliche' Wissensgesellschaft gegenüber der 'vorgeschichtlichen' durch die systematische Erzeugung, die Produktion von Wissen aus. Demgemäß gründet die Wissenschaft auf Wiederholbarkeit (Wiederholbarkeit der Beobachtung, Historizität der Erfahrung). Diese stellt das 'mechanische Paradigma', das auf Redundanz zielende Prinzip der Erkenntnis dar.

Eine grundlegende Voraussetzung für die Wiederholbarkeit ist die Endlichkeit. Die Weisheit, daß niemand zweimal in denselben Fluß steigt, verkündet zunächst nur ein göttliches Gesetz. Der Beweis hierfür, den die Wissenschaft verlangt, um ihn in ein sei es historisches, sei es ein Naturgesetz umformulieren zu können, scheint nachgerade paradox: Er fordert die Reproduzierbarkeit des Einmaligen. Tatsächlich gründet aber jede vernünftige Geschichte auf Wiederholung. Erfahrung muß Anfang und Ende haben, um überhaupt als solche nach- und weitererzählbar zu sein.

Das Erfordernis der Endlichkeit führt zwangsläufig zur progressiven dialektischen Ausdifferenzierung der Erfahrungen. An diesem Prozeß der Individuation, der Suche nach dem kleinsten Unteilbaren sind die Medien maßgeblich beteiligt: Als Mittel der Unterscheidung unterstützen sie einerseits die analytische Zergliederung der ursprünglichen Zusammenhänge in begrifflich faßbare, wirklichkeitsgetreu abbildbare Elemente. Dabei tragen sie andererseits als Dispositive der Kunst zur synthetischen Wiederherstellung von 'Wirklichkeitskonstruktionen' bei.

Wie der Läufer eines Reißverschlusses am einen Ende dasjenige verschränkt, was er am anderen trennt, so funktioniert auch das Medium: ob als Substanz, Schrift oder Sprache bildet es den Hintergrund, das Programm der Indifferenz oder den *common sense*, ohne die das Unterschiedliche nur als sinnlos und verloren und nicht als Teil eines Ganzen erschiene.

Hier liegt jedoch auch das Dilemma des Mediums. Es trägt zwar selbst zur Abschließbarkeit (des Diskurses) bzw. zur Vergegenständlichung (der Wahrnehmung) bei, entzieht sich ihnen aber selbst. Es ist als Vermittelndes, onto-philosophisch gesprochen, überhaupt kein 'Seiendes', sondern ein 'Werdendes', und dort, wo es greifbar zu werden scheint, nämlich in der Gegenständlichkeit dessen, was es

vermittelt, auch stets nur ein vorübergehender Zustand. Konkret gesagt: Wie dieses Buch einerseits endlich ist, stellt es andererseits nur einen Zustand der Schrift dar. Und jeder Versuch, diese Schrift zu beschreiben, führt zu einer anderen Schrift.

Die Wahrheit des 'mechanischen' Wissens liegt nur scheinbar in der Erklärung des in Frage stehenden Gegenstands. In Wirklichkeit korrespondiert sie mit dessen erschöpfender Beschreibung. Das 'technische' Medium ist das Mittel der Beschreibung. Als solches nimmt es die Stellung eines Differenzials ein, das als Schnittstelle im Zwiespalt zwischen dem Einen und dem Allen steht. Die Wahrheit des Gegenstands hängt von den Möglichkeiten des Mediums ab, das Bestimmte – etwa im Rahmen des Diskurses, der Begriffsbildung oder irgendeiner anderen Form der objektiven Darstellung – gegenüber dem Unbestimmten herauszuarbeiten und zu behaupten.

Die Wahrheit des Mediums liegt im Medium selbst: Die Schrift läßt sich nicht beschreiben, ohne sie zu verändern. Jede neue Schrift geht aus der alten als Fort-Schrift hervor. Jedes neue Medium entspringt gleichsam der Logik des alten, ohne deshalb jedoch in ihr deshalb schon beschlossen zu sein. Sobald die Tinte getrocknet, das Buch gedruckt, der Abspann gelaufen ist, tritt die Lückenhaftigkeit der Darstellung zutage, die eine Korrektur erfordert, und damit letztlich die Unzulänglichkeit des Mediums, das nach einem neuen verlangt. Wie jeder folgende Satz eine Richtigstellung des vorhergehenden beinhaltet, so folgt umgekehrt aus dem Ungenügen am Authentischen, Identischen des alten das Neue Medium.

2/3

DAS MEDIUM DER INFORMATION

Sehen als Anschauungssache

Das Medium ragt wie der Kyffhäuser weithin sichtbar in der Bewußtseinslandschaft. Die Kamera geht während der schnurgeraden Fahrt in Richtung auf den Heiligen Gral langsam in die Totale, bis das schnurgerade Band der "Geschichte der Kunst als anwachsende Ordnung der intelligiblen Sphäre" in Serpentinaen himmelwärts strebt. "So war das Jahrhundert; es liebte das Licht, die Klarheit, die Helligkeit; es liebte eine Intelligenz, deren Tätigkeit mit der des Blicks so nahe verwandt schien. [...] Wollen heißt voraussehen, heißt sehen, was noch nicht ist, durch das hindurch, was ist. [...] Doch die Zeit ist nahe, da der Künstler, der sich verbissen und verliebt an die sichtbare Gestalt der Dinge hält, sich nur noch mit unvernünftigen Kinderfreuden zu beschäftigen scheint."³⁵²

Schon während Kepler und Galilei, nachdem sie durch das Objektiv geblickt hatten, bemerken, daß der Himmel nicht mehr derselbe sein würde, sehen sie möglicherweise, ohne es wahrzunehmen, etwas, das Jacques Lacan folgendermaßen beschreibt: "Was Licht ist, blickt mich an, und dank diesem Licht zeichnet sich etwas ab auf dem Grunde meines Auges – nicht einfach jenes konstruierte Verhältnis, das Objekt, bei dem der Philosoph hängenbleibt – sondern die Impression, das Rieseln einer Fläche, die für mich nicht von vornherein auf Distanz angelegt ist. Dabei kommt etwas ins Spiel, was beim geometralen Verhältnis elidiert wird – die Feldtiefe in ihrer ganzen Doppeldeutigkeit, Variabilität, auch Unbeherrschbarkeit. In der Tat ist eher sie es, die mich ergreift, mich in jedem Augenblick umwirbt und aus der Landschaft etwas anderes macht als eine Perspektive, etwas anderes als das, was ich 'Tableau' genannt habe."³⁵³

Weshalb Kepler erschrak – "Das Unendliche ist nicht denkbar" –, das war nicht das Licht. Wer schon einmal durch ein Teleskop geschaut hat, weiß um die Weite der Nacht, in der die winzigen leuchtenden Anhaltspunkten verschwinden. Der Schrecken war der Reflex der Sprachlosigkeit. "Als das entscheidende begriffliche Problem erwies sich am Ende einer langen Entwicklung der Theorien die Dynamik des Kontinuums. Das Raumvolumen, das ein ausgedehnter Körper erfüllt, ist mathematisch unbegrenzt in kleinere Volumina unterteilbar. Welche Kräfte halten die Teile des

³⁵² Jean Starobinski, Die Erfindung der Freiheit 1700-1789, S.210

³⁵³ Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S.102ff.

Körpers zusammen, welche diese Teilvolumina erfüllen?“³⁵⁴ Das ist beileibe kein ‘physikalisches’ Problem. Was den Körper im Innern zusammenhält, das interessiert vom Anatomen bis zum Zisterzienserpater alle, die etwas zum Körper zu sagen haben, sei es der Himmelkörper oder der Leib Jesu. Es gibt nur einen ‘wahren’ Körper und das ist der Körper im übertragenen Sinn. Die Kirche behält sich die Auslegung des Körpers vor, insbesondere wo seine politische Konjugation berührt wird. Sie zu einem physikalischen Problem zu machen stellt daher eine ideologische Anmaßung dar, der Kirche die Formulierung allgemeinverbindlicher Regeln der Übersetzung streitig zu machen.

In der Weite des Himmels spiegelt sich die Leere des Körpers, der ein Abgrund ist. Ein ‘technisch’ genaues Bild, ein getreues Abbild von der Wirklichkeit herzustellen heißt, das Sichtbare gegen das Unsichtbare auszuspielen. Aus der Sicht des Kontinuums ist der Körper nicht ‘da’. Gleich einem Lichtstrahl, der um gesehen zu werden, eine Oberfläche, ein Diskontinuum des Mediums braucht, an der er sich bricht, konstituiert sich der Körper erst als das Objekt, worauf die Teilung zuläuft, um darin zum Stillstand zu kommen. Die Schärfe des Bildes nimmt in dem Maß zu, wie es gelingt, dem ‘Rieseln’ Einhalt zu gebieten.

“Man bilde sich nicht ein, daß man dadurch, daß man durch das Wort Kontinuum oder durch das Niederschreiben einer Differentialgleichung eine klare Vorstellung vom Kontinuum gewonnen hätte. Bei näherer Betrachtung erweist sich die Differentialgleichung lediglich als der Ausdruck für die Tatsache, daß man sich erst eine endliche Zahl vorstellen muß; das ist die erste Voraussetzung, damit die Zahl zunehmen kann, bis die Zunahme keinen weiteren Einfluß hat. [...] Differentialgleichungen mit Hilfe komplizierter geometrischer oder anderer physikalischer Modelle wäre in der Tat hilfreich, um die Gleichung für Wärmeleitung im Licht einer Analogie, anstatt als direkte Beschreibung zu sehen. In Wirklichkeit können wir die benachbarten Teile [Moleküle/Atome eines Körpers] nicht voneinander unterscheiden. Nichtsdestoweniger wäre ein Bild, in dem wir nicht von Anbeginn die aneinandergrenzenden Teile unterschieden, unscharf; wir könnten die vorgeschriebenen arithmetischen Operationen nicht auf es anwenden. [...] wie fein auch immer unsere Beobachtungsmethoden wären; Unterschiede zwischen Tatsachen und Grenzwerte ließen sich nicht wahrnehmen.“³⁵⁵ Daher “scheint es manchen

³⁵⁴ Carl Friedrich von Weizsäcker, *Aufbau der Physik*, S.32

³⁵⁵ Ludwig Boltzmann, *On the Indispensability of Atomism in Natural Science*, p.43

Mathematikern unangemessen, mathematische Urteile auf Grund graphischer Darstellungen zu fällen („Bilder beweisen nichts“). Aber es ist seltsam, sich vorzustellen, daß die allerersten Beweise mit Hilfe von geometrischen Formen durchgeführt wurden – Thales’ Theorem, daß ein Kreis von seinem Durchmesser in zwei Hälften geteilt wird, ist der erste, der aufgezeichnet wurde. [...] Im 19. Jahrhundert wurde der geometrischen Intuition mißtraut, zum Teil aufgrund der Entdeckung fraktaler ‚Monster‘-Kurven, deren analytischen Eigenschaften jeder geometrischen Vernunft zu widersprechen schienen.“³⁵⁶

What you see is what you get. Der Wahlspruch, der bis zur Aufklärung jedem Wappen des Erkenntnisphilosophen zur Zierde gereicht hätte, ist heute so viel wert, wie das Versprechen eines Computerverkäufers. „Der künstlerische oder [...] ‚griechische‘ Mensch überhaupt konnte meinen, daß die ‚Theorie‘ schon in dem steckt, was er sieht. Der moderne wissenschaftliche Mensch muß sich darüber klar werden, daß der Gehalt der Erkenntnis sich zwar auf Sichtbares bezieht, aber vollkommen ‚un-sichtbar‘ ist. Nicht ob man sie sehen oder hören kann, sondern ob sie gilt, ist das für die Erkenntnis maßgebende.“³⁵⁷ Die Linie des klassischen Bildes führt bekanntlich in die moderne Kunst. Kunsthistoriker mögen diese Vorstellung der Zeit als Kontinuum. Es erlaubt ihnen, die Ungleichzeitigkeit auf einen Punkt oder eine Linie hin zu synchronisieren, den sie bestimmen, nach einem Gesetz, über das sie wachen. Das schlägt sich beispielsweise in der kunsthistorischen Behandlung sogenannter ‚vorgeschichtlicher‘, ‚archaischer‘ oder ‚primitiver‘ Artefakte außereuropäischer Kulturen nieder, die wenig Anlaß zu einer anderen Erwartung gibt, als daß sie nach allen Regeln der europäischen Kunst von einem Geist Besitz ergreift, der um so gefährlicher ist, je weniger sie an ihn glaubt. Dabei folgt sie einer Linie, die „eine Summenfunktion

³⁵⁶ R.Wright: Some Issues in the Development of Computer Art as a Mathematical Art Form , p.109; „Skaleninvarianz bedeutet die Existenz von Form und Gestalt in unterschiedlichen Größenordnungen [...]. Selbstähnlichkeit bezeichnet eine Affinität und typischerweise das Wiederkehren einer Form in den Ausprägungen verschiedener Maßstäbe. Die Begriffe sind aus der Mathematik der Fraktale bekannt, und das offenkundige Rokoko-Erscheinungsbild vieler Computergrafiken, die mit Gleichungen der Fraktalmathematik erzeugt wurden, macht es unvermeidlich, heutzutage diese Begriffe auf etwas anzuwenden, das seit langem als wesentliches Merkmal der Rokokoornamentik erkannt ist. [Antonio] Bossis Dekoration des Weißen Saals [der Würzburger Residenz] ist eindeutig ein skaleninvariantes Objekt, da es Interessantheit und Details in unterschiedlichen Größenordnungen besitzt, wie es zum Beispiel bei einem griechischen Grundmuster nicht der Fall wäre; es hat jedoch auch ein gewisses Maß an Selbstähnlichkeit, da die gleichen Ellipsenformen in verschiedenen Maßstäben immer wiederkehren.“ Svetlana Alpers/Michael Baxandall, Tiepolo, S.148

³⁵⁷ H.Rickert, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, S.118

annimmt, wobei Objekte auf ihre wesentlichste Form, bis aufs Skelett reduziert werden.“³⁵⁸

Wer die 'richtige Linie' bestimmt, bestimmt maßgeblich über das Verhältnis von Glauben und Wissen. "Klassische Geometrie und die Physik Newtons," schreibt György Kepes, "sind bloß annäherungsweise Beschreibungen der physikalischen Realität. [...] Moderne Physik und Nicht-Euklidische Geometrie beschreiben Wirklichkeit mit mehr Subtilität und Kraft. Wechselbeziehungen erscheinen nun als weitaus komplexer als wir uns das jemals vorgestellt haben, bevor moderne Geräte es uns erlaubten, die Grenzen des sehr weiten, sehr großen und sehr kleinen nach hinten zu verschieben.“³⁵⁹

"Seit Schelling, dessen Ästhetik Philosophie der Kunst heißt, hat das ästhetische Interesse sich auf die Kunstwerke zentriert.“³⁶⁰ Seither gilt das Kunstwerk als Ergebnis schöpferischer Einbildung eines auf sich gestellten Subjekts. Wie der Künstler ist das autonome Kunstwerk das Produkt der fortgesetzten Teilung oder Differenzierung der Repräsentation. Lagen Malerei und Illustration bis zur Erfindung der Fotografie noch in der Hand des einen Künstlers (der wiederum seine 'Künstler-Existenz' mit Mathematikern, Medizinern, Juristen und Grammatikern teilte), sieht er sich spätestens durch die Fotografie dieser Verantwortung enthoben. Stand der klassische Maler aufgrund dieser Verantwortung mit einem Bein auf der Seite des Glaubens (der mythologischen Motive und Erinnerungsbilder) und mit dem anderen auf der Seite des Wissens (der Portraits und Genreszenen), so befindet sich der Moderne mit beiden auf der Seite des Glaubens.

Der klassische Künstler beschreibt die Welt, wie er sie sieht, als Welt, wie sie ist. "Ghibertis 'Trick' bestand, wie bei Alberti und späteren Kunsttheoretikern, darin, eine angeblich enge und naturgegebene Verbindung von bildender Kunst und Mathematik, die in Form der *arithmetica* bzw. *geometria* Bestandteil der *artes liberales* war, zu konstruieren. Der mathematische Charakter der 'perspectiva' wurde überbetont und diese, 'das wichtigste wissenschaftliche Hilfsmittel für das Naturstudium' [A.Blunt], unter die freien Künste eingereiht.“³⁶¹ Der klassische Künstler ist ebensowenig ein

³⁵⁸ V.E./P.H.Barnett, The Originality of Kandinsky's Compositions, p.204

³⁵⁹ György Kepes, The New Landscape in Art and Science, p.20

³⁶⁰ Theodor W.Adorno, Ästhetische Theorie, S.97

³⁶¹ Klaus Bergdolt: Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis, S.xxix

Subjekt, wie das mimetische Bild objektiv ist. Ähnlich dem mittelalterlichen Verfasser von Handschriften, dessen Schrift ein Palimpsest aus Manuskript und Buch ist, legt der Maler mit dem Positiv das Negativ vor. Aber wie der Verfasser einer Handschrift nach einem Plan vorgeht, so auch der Maler. Während die Begriffe Negativ und Positiv auf sich warten lassen, gibt es einen Namen für das Dazwischen, für den Abgrund der Seele des Produzenten – als wolle sich die Erfindung der Fotografie darin ankündigen: das Erhabene.

Hartmut Böhme weist in seinem Kommentar zum Begriff des Erhabenen in der *Kritik der Urteilskraft* auf Folgendes hin: Der von Kant in der *Analytik des Erhabenen* behandelte 'Übergang von dem Beurteilungsvermögen des Schönen zu dem des Erhabenen' (2. Buch, §25) "bietet keine positive Bestimmung des letzteren, sondern konturiert das Erhabene als ein dem Schönen Entgegengesetztes".³⁶² Was ist das Schöne? Bei Kant ist das Schöne noch das Naturschöne³⁶³. Im Schönen zeigt sich die unvermittelt anschauliche Wirklichkeit, die keiner weiteren Begründung bedarf, weil sie sich selbst – in der Beziehung des Betrachters zum Gegenstand der Anschauung – Grund genug ist. "Den Ursprung einer Sache suchen, heißt dasjenige suchen, von dem her und wodurch sie das ist, was sie ist, das heißt ihre wesentliche Herkunft suchen, die nicht ihr empirischer Ursprung ist."³⁶⁴ Desgleichen spricht Adorno von der "Aussonderung der ästhetischen Sphäre aus der Empirie"³⁶⁵ als konstitutives Moment der Kunst. Die Empirie ist die Sache des Wissenschaftlers, der den Wahrheitsbeweis für eine Wirklichkeit beweisen muß die sich von der des Künstlers nicht wesentlich unterscheidet.

Der Blick auf das Erhabene verschiebt das Gewicht vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, von der (aristotelischen) *Usie* zur (platonischen) *Idee*. Kant stellt fest, "das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft"³⁶⁶. Das erfordert im Umkehrschluß, daß das Schöne sich wesentlich in der sinnlichen Wahrnehmung manifestiert. Das Schöne entspringt einer phänomenologischen Erfahrung der Vereinigung von Leib und Seele, die vom Leib als Sitz

³⁶² Hartmut Böhme, *Das Steinerte*, S.120

³⁶³ Theodor Adorno erwähnt "das Naturschöne, an das noch die durchdringendsten Bestimmungen der *Kritik der Urteilskraft* sich hefteten". a.a.O., S.97

³⁶⁴ Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, S.50

³⁶⁵ Theodor W. Adorno, a.a.O., S.23

³⁶⁶ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S.B77

des Bewußtseins her gedacht wird³⁶⁷. Sich dem Erhabenen zu öffnen heißt, sich dem Abgrund zwischen Auge und Hand zuzuwenden, den das Schöne mit seiner Faszination des Sichtbaren geschickt überspielt

„Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstands, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden“³⁶⁸. Im Gegensatz zum Schönen, das eine positive Lust weckt, entspricht das Erhabene einer 'negativen Lust', einer Lust am Negativen, das im Bewußtsein des Künstlers eingelagert ist als verborgenes inneres Motiv der Übertragung des Eindrucks in seinen Ausdruck. Anders als von dem äußeren Motiv, dem 'Bildgegenstand', macht sich der Betrachter von dem inneren Motiv kaum ein Bild und zwar um so weniger, je zweckmäßiger das Bild erscheint. Die Aufklärung ist als Sublimation auch Verdrängung des Triebes.

Nun gibt es vieles, worüber der Betrachter nicht im Bild ist, ohne daß die Wahrheit davon berührt wird. Das mimetische Bild ist von seiner Anlage her ein Ausschnitt von der Welt, der überdies, entsprechend den selektiven Eigenschaften der visuellen Wahrnehmung, nur ein Substrat der Wahrnehmung wiedergibt, worin das Wesentliche einen kleinen Teil gegenüber dem großen des Unwesentlichen ausmacht. Es böte sich daher an, das Erhabene dem Unwesentlichen zuzuschlagen, um das Schöne zu retten, wäre nicht das Erhabene eine Bedingung des Schönen. Leib und Seele, Kunst und Wissenschaft, Technik und Poetik, das alles hätte seine Ordnung, hinge nicht ein jedes derart von seinem Gegenteil ab, daß das ungetrübte Bild der Wahrheit ständig von Vermischungen, von Interferenz und der Störung bedroht wäre. Wenn sich deshalb im Erhabenen die Natur „in ihrem Chaos oder in ihrer wildesten regellosesten Unordnung und Verwüstung“³⁶⁹ zeigt, bleibt das Schöne davon unmöglich unberührt. „Am effektivsten“, so lesen wir in der Rezension einer CD des Literatur-Kritikers Marcel Reich-Ranickis, „ist der Aufbau einer Spannungskurve, die suggestiv nach Eindeutigkeit verlangt und abrupt an einem Doppelpunkt haltmacht: nach diesem Doppelpunkt kommt dann eine überraschende Volte, zwei drei kurze Worte, die den ganzen Aufbau erlösend zum Einsturz bringen.“³⁷⁰

³⁶⁷ „Faktisch vermag das meditierende ego nie sich von seiner Bindung an ein individuelles Subjekt zu lösen, das alles, was es erkennt, in einer besonderen Perspektive erblickt.“ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S.86

³⁶⁸ Immanuel Kant, a.a.O., S.B76

³⁶⁹ Immanuel Kant, a.a.O., S.B78

³⁷⁰ Helmut Böttiger, *Ungeheuer oben*

Hartmut Böhme vertritt in seinem Aufsatz die These "daß im 18.Jahrhundert das Erhabene darum ins Zentrum des ästhetischen Diskurses rückt [...] weil im Erhabenen die im Projekt der bürgerlichen Naturbeherrschung noch umkämpften Zonen des Naturreichs abgehandelt werden. [...] Solche Natur löst Angst aus. Die Ästhetik des Erhabenen ist eine Konzeption, um sich in einer vor- und außertechnischen Dimension – nämlich dem Imaginären – mit dieser Angst auseinanderzusetzen und sie beherrschen zu lernen. [...] Das Furchterregende und Ängstigende soll zu einem Purgatorium des Imaginären verwandelt werden: die vorgestellte erhabene Natur, vor der man als physisches Subjekt klein und schutzlos ist, weckt 'eine Selbsterhaltung ganz anderer Art', nämlich die Selbstbefestigung zu einem wahrhaft erhabenen Subjekt, das 'eine Überlegenheit über die Natur selbst in ihrer Unermeßlichkeit' in sich findet (Kritik der Urteilskraft B 105)."³⁷¹ Böhmes These verdient unsere Aufmerksamkeit, weil sich mit ihr die Motive für den erkenntnisphilosophischen Paradigmenwechsel verbinden, als da sind: die Disposition des Individuums, die Konstitution eines emanzipierten Subjekts, die Erforschung und Vermessung eines expandierenden Erfahrungsraums und die Orientierung des Einzelnen in der Welt.

Es gilt hier, verschiedene Elemente miteinander zu einem Bild zu verbinden, die auf den ersten Blick nicht notwendig zusammengehören: Glaube, Meinung (*opinio*), *probability* (Wahrscheinlichkeit), Information, Freiheit, Wissen. Daß ihre Beziehung nicht evident ist, gehört zum Wesen des Glaubens und der Meinung, aber auch zur Wahrscheinlichkeit. Da ihre Beziehung nicht evident ist, könnte man weiter schließen, daß sie nicht im klassischen Sinn notwendig ist. Glaube und Wissen schließen sich aus, wie wir festgestellt haben. Die Aufzählung wurde bewußt so gewählt: Glaube und Wissen stehen sich als die beiden äußeren, entgegengesetzten Pole gegenüber. Für Meinung und Freiheit gilt das nicht. Die Meinung ist eine regelrechte Voraussetzung für die Freiheit, wie sich umgekehrt die bürgerliche Freiheit nach der Meinung bemißt. Sie ist nach der Schelling/Heideggerschen Skala der Freiheiten eine 'Freiheit von'³⁷². Zwischen Meinung und Freiheit haben wir die Wahrscheinlichkeit gestellt. Die Wahrscheinlichkeit drückt den Charakter der Notwendigkeit aus. In der Gesellschaft des Mittelalters ist die Notwendigkeit von den Werten der Glaubensgemeinschaft geprägt. Sie macht sich ein Bild vom Unwahrscheinlichen, das sie mit dem Namen des

³⁷¹ Hartmut Böhme: a.a.O., S.122ff.

³⁷² Martin Heidegger, Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit, S.100ff

Wunders belegt, gleichermaßen das Wahrscheinliche mit dem Namen des Schicksals. Sie hat indessen keinen (mathematischen) Begriff von der Wahrscheinlichkeit.

Das säkulare, positive Wissen unterliegt der Selbstbeschränkung. Dadurch unterscheidet es sich vom absoluten Wissen des Ganzen. Dieses metaphysische Wissen der Transzendenz umfaßt mit dem Wissen auch den Glauben als sein Gegenteil. Heidegger schreibt mit Blick auf Schelling: "Das Wissen um das Ganze muß, wenn es Wissen sein soll, Anschauung sein. Diese Anschauung des Absoluten geht jedoch auf solches, was wir nicht mit den Sinnen wahrnehmen. Diese Anschauung kann also keine sinnliche sein. Unsinnliche Erkenntnis aber hieß damals Erkenntnis durch den intellectus, intellektuelle. Unsinnliche Anschauung ist intellektuelle Anschauung."³⁷³

Falls – der Logik des Ausgeschlossenen Dritten folgend – das Erhabene zum Schönen im Verhältnis des Schattens zum Licht oder wie das abwesende Bezeichnete zum anwesenden Bezeichneten steht; gebietet es das Prinzip der Symmetrie, daß der Anschauung eine kompensatorische Unanschaulichkeit gegenübersteht. Diese Unanschaulichkeit begründete dann – im Unterschied zum bloß Unsichtbaren –, dessen Gegenteil: das Sichtbare, das keine Erkenntnisfunktion erfüllt (ähnlich wie das Negativverfahren in der Photographie oder wie das Schreiben des Autors zum Lesen des Lesers eine eigene Realität oder 'Produktion').

Aus strukturalistischer Sicht steht das Nicht-Anschauliche dort, wo in der Scholastik die *opinio*, die 'Meinung', gestanden hat. Das Wissen ist durch Anschauung unmittelbar zugänglich. Meinungen, *opinionones*, sind mittelbare Wahrheiten, die sich der Anschauung nicht preisgeben. Die Wahrheit der Meinung ist von den Personen abhängig, die sie vertreten. "*Opinio* [...]" kann sich auch auf Propositionen beziehen, die, weil sie nicht universell sind, (Aquinas zufolge) nicht bewiesen werden können. *Opinio* neigt dazu sich auf Glaube zu beziehen, der aus Reflektion, Argument oder Disputation entsteht. Glaube aus sinnlicher Erfahrung heißt *aestimatio*. In der scholastischen Doktrin ist Meinung der Träger von Wahrscheinlichkeit. Die Grenze steigender Wahrscheinlichkeit der Meinung könnte als gewisser Glaube bezeichnet werden, ist jedoch kein Wissen: nicht weil ihm eine Zutat fehlt, sondern weil die Objekte der Meinung im allgemeinen nicht die Art von Propositionen sind, die als Objekte des Wissens in Frage kommen."³⁷⁴

³⁷³ Martin Heidegger, a.a.O., S.53

³⁷⁴ Ian Hacking, *The Emergence of Probability*, p.21ff

Opinio gründet auf Glaube. Glaube ist mittelbares Wissen, das nicht aus der unmittelbaren Anschauung, sondern aus der Gemeinschaft, aus der Kommunikation gewonnen wird. Die Vermittlung des Wissens der Meinung erfolgt auf dem Weg der "sprachlichen Konsensbildung"³⁷⁵. Die Wahrheit der Meinung hängt von der Widerspruchsfreiheit des Diskurses, das heißt, von der Konsistenz der Meinungsbildung, das heißt wiederum, vom Einverständnis der Angehörigen der Kommunikationsgemeinschaft untereinander ab. Die an der Anschauung gewonnene Wahrheit des 'Wissens' gilt als 'richtig'; die durch Übereinkunft erzielte Wahrheit nennt man 'gut'. In der Fotografie ist diese Unterscheidung, die in den 'Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung' (Rickert) und der Unterteilung der Wissenschaften nach Natur- und Geisteswissenschaften, nach empirischen und hermeneutischen Verfahren der Beweisführung fortsetzt, 'gut aufgehoben': "Die Photographie ist der Beweis, daß das was wir sehen wirklich da ist und, durch Übereinstimmung, daß was wir sehen alles ist, was da ist. Die Photographie scheint Zuverlässigkeit sinnlicher Eindrücke zu bescheinigen. Zweifellos trug die Allgegenwart der Photographie im 19. Jahrhundert zur Entstehung des Positivismus als populärer Einstellung bei."³⁷⁶

Man sieht leicht, wie die Ungnade, in die Galilei fiel, die sich als spekulatives Feld zwischen Glauben und Wissen öffnete, das die Theologie Kraft ihrer Definitionsgewalt beherrschte, ohne es zu kennen. Die Geste der inneren Besitzergreifung ist die gleiche wie die Geste des Eroberers: "In einem 25 Tage währenden Marsche drang Balboa durch die dichten, feuchten und dunklen Urwälder des Isthmus [von Darien in Mittelamerika] und gelangte am 25. September 1513 an die Küste einer großen Wasserfläche [...] da er vom Norden nach dem Süden über den Isthmus von Darien gekommen war, nannte er sie Mar del Sur, Südmeer. In voller Rüstung schritt er bis ans Knie in das Meer hinein und ergriff von der weitausgedehnten Wasserfläche vom Nord- bis zum Südpol für die spanische Krone Besitz. Alle Entdeckungen, die im Bereich dieses Meeres gemacht würden, sollten spanisches Gebiet werden."³⁷⁷

Die Frage, warum Balboa das Land nicht kannte, das er in Besitz nahm, erscheint nachgerade als eine unmögliche Frage. Wie steht es aber um die Frage, warum die Wissenschaft des 15. Jahrhunderts die Seele nicht kennt? Angenommen, erstere sei

³⁷⁵ Jürgen Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, Band II; S.137

³⁷⁶ Dennis P.Grady, Philosophy and Photography in the Nineteenth Century, S.152

³⁷⁷ F.de Magalhaes, Die erste Weltumseglung, S.9ff.

unmöglich, weil sie eine Frage des 'Wissens' ist und letztere sei möglich, weil sie eine Frage der *opinio* ist – wohin gehört dann die folgende Frage Ian Hacking, der in seinem Buch über die Verbreitung der Wahrscheinlichkeit von der Feststellung ausgeht, daß vor 1660, vor Pascals und Leibniz' Abhandlungen darüber die Wahrscheinlichkeit 'kein Thema' war, während es nach 1812 so verbreitet war, daß es unmöglich ist, sämtliche Veröffentlichungen dazu in einer Bibliographie zu nennen: "Man fragt sich also, welche Technologie fehlte? An welchem Anreiz mangelte es? Diese Fragen sind nur angemessen, sofern der konzeptuelle Entwurf dieser früheren Zeiten einen Begriff von Wahrscheinlichkeit einschloß. Ohne einen solchen Begriff sind alle Fragen vergeblich. [...] Wir sollten nicht fragen, warum niemand solche Gegenstände untersuchte. Wir sollten lieber fragen, wie solche Gedankenobjekte entstanden."³⁷⁸ Es gibt also aus der Sicht der Nachgeborenen eine Ursache: die Disponibilität der Gesellschaft, die man die bürgerliche nennt und die zu denken gibt. Und es gibt eine Wirkung: das Dispositiv der Information. Aber dieses Dispositiv: das neue Medium, das dem Geist die Heimkehr nach der Reise sichert, die länger dauert als eine Nacht oder ein Jahr und die über den Horizont des Mittelalters hinausführt, läßt auf sich warten.

"Wissen ist Wissen universeller Wahrheiten, die aus Notwendigkeit wahr sind. Die betreffende Notwendigkeit ist nicht mit unserem Begriff 'logischer Notwendigkeit' identisch – ein Begriff, den es vor dem 17. Jahrhundert nicht gab. Abgesehen vom Wissen erster Wahrheiten, die so einfach und grundlegend sind, daß sie über jeden Zweifel erhaben scheinen, erreicht man Wissen durch Beweise. Eine der Erfordernisse Thomistischen Wissens ist, daß wir über die 'richtigen' Begriffe verfügen."³⁷⁹ Die Geschichte stellt die Ereignisse räumlich als Dinge dar, die aufeinander wirken. Das Spätere folgt aus dem früheren wie ein Körper, der einen anderen anstößt. Sie nährt die Vorstellung, das Frühere gäbe seine Kraft an das Spätere ab, so daß jenes als falsch und das Spätere als natürliche Korrektur eines Irrtums erscheint. Auf diese Weise rechtfertigt sich die bestehende Welt als die beste, weil einzig mögliche. Vielleicht hält sich deshalb das historische Vorurteil so hartnäckig, das Weltbild des Mittelalters beruhe auf Wissen, das wegen des Irr- und Aberglaubens unglaubwürdig sei. Denn sonst müßte man davon ausgehen, daß man früher schon alles wußte, was man heute weiß und es könnte es sein, daß wir, die in der Gegenwart leben, selbst von einem großen Irrtum befangen sind.

³⁷⁸ Ian Hacking, a.a.O., p.8ff.

³⁷⁹ Ian Hacking, a.a.O., p.20

Wir denken bei 'Geschichte' zuerst an Zeit. Tatsächlich gehört Geschichte zur Ordnung des Raums. Sie ist ein Mittel, die Vergänglichkeit im Rahmen zu halten. Es ist, als wollte man die Offenbarung am Ende aller Zeiten dadurch vorwegnehmen, indem man sie in die Endlichkeit vorverlegt. Die Zeit ist ein Problem, zu dessen Lösung sich die Geschichte anbietet. Und die Medien sind insofern historische Medien, als sie versuchen, die Metamorphosen als Lauf der Ereignisse und die Ereignisse als Dinge in einer geometrischen Ordnung darzustellen.

William Hogarth beschreibt zum Beispiel eines der Prinzipien des elektronischen Bildes. "Man nehme nun an, daß beim Lesen von dem Mittelpunkt des Auges zu diesem Buchstaben, den es zuerst sieht, ein Strahl gezogen sei und daß es sich mit diesem nach und nach von Buchstabe zu Buchstabe längs der ganzen Linie bewege. Wenn aber das Auge bei irgendeinem besonderen Buchstaben, z.B. A, innehält, um ihn genauer als die anderen zu betrachten, werden die übrigen Buchstaben um so undeutlicher in den Blick geraten, je weiter sie auf jeder Seite von A entfernt sind, wie die Figur zeigt. Wollen wir nun alle Buchstaben auf der Linie mit einem Blick gleich deutlich sehen, so muß der vorgestellte Strahl mit großer Geschwindigkeit hin- und herjagen. Obgleich also das Auge genaugenommen diesen Buchstaben eigentlich nur nach und nach die gehörige Aufmerksamkeit widmen kann, so erlaubt uns doch die erstaunliche Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit der es dieses bewerkstelligt, ziemlich große Räume rasch und mit hinlänglicher Zufriedenheit auf einen Blick zu erfassen."³⁸⁰ Wir wissen spätestens seit der Kritik der Urteilskraft, welchen Raum Hogarth meint: Der Raum der Ästhetik ist der Raum der Zeit, die vergeht und der Raum der Träume, aus denen man erwacht; der Hoffnungen, die enttäuscht; der Versprechen, die gebrochen werden. Das Schöne handelt von der ausgleichenden Gerechtigkeit: Wo Schatten ist, da ist auch Licht und beide bewegen sich auf eine gemeinsame Linie zu, denn es gibt "unter der großen Vielfalt der Wellenlinien, die man sich nur vorstellen kann, nur eine [...], die wahrhaftig den Namen *die Linie der Schönheit* verdient"³⁸¹.

Die Frage stellte sich ganz zu Anfang, noch bevor das erste Wort geschrieben war: Warum schreiben wir nicht einfach eine Geschichte der neue Medien? Wir wollten es. Wir sind dabei. Wir befinden uns noch immer im Stadium, die erste Frage zu

³⁸⁰ William Hogarth, *Analyse der Schönheit*, S.62

³⁸¹ William Hogarth, a.a.O., S.94

formulieren: Warum wird die Fotografie erst Anfang des Neunzehnten Jahrhundert, der Film gegen Ende erfunden? Warum das Fernsehen erst im Zwanzigsten? Was heißt Video (Ich sehe)? Was heißt überhaupt Geschichte? Daß des Rätsels Lösung in der in der Gegenwart liegt, die sich in die vielen Sätze teilt, die ein Buch ergeben. Die Frage ist nicht, welches Medium geht aus welchem anderen hervor, sondern wie stellt sich das Medium dar. Was hält den Gedanken zusammen, wenn nicht der Satz, was den Satz, wenn nicht das Buch? Was die Geschichte, wenn nicht das Medium?

Die Geschichte des Mediums ist beispielsweise die Geschichte des Theaters: In der Antike treten erst ein einziger, dann zwei, dann drei Protagonisten aus dem Chor heraus, wie gotische Plastiken aus ihren Reliefs. Es ist eine Frage der Verfassung: Die durch den Chor repräsentierte innere geistige Verfassung der Gemeinschaft bedient sich, um als äußere, rechtliche Verfassung der Gesellschaft verstanden zu werden, des Körpers der Schauspieler als der technisch/poetischen Verfassung des Verhältnisses von Sagbarem und Unsagbarem und der Vervielfältigung dieses Körpers im Raum als geopolitischer Verfassung der Ideologie. In Abwandlung gilt die Feststellung von Gerald Siegmund: "Garantierte die Oberflächenstruktur klassischer Dramentexte durch ihre geschlossene Form, der Harmonie von Verfahren und Gehalt, dem Leser und Zuschauer eine problemlose Orientierung, werden jetzt an der Oberfläche Brüche, Diskrepanzen und Inkongruitäten lokalisiert. Das ausgegrenzte Heterogene drängt zur Sagbarkeit und zur Darstellung. Damit führt es zum einen die Darstellbarkeit und die verbindliche Repräsentation selbst an ihre Grenze. Zum anderen muß das Theater Formen entwickeln, die eben jenem gesellschaftlich Unsagbaren und Undarstellbaren zur Artikulation verhelfen."³⁸²

Wenn der Chor eine Art 'Stimme des Gewissens' ist: die als 'Stimme des Volkes' angenommene 'Stimme Gottes', dann ist die Information ebenso eine Art 'Stimme des Gewissens', nämlich die von der 'Stimme der Öffentlichkeit' angenommene 'Stimme der Welt'. Der Vergleich des technischen Mediums mit der Stimme Gottes scheint unangemessen. Wer im Radio die Stimme Gottes hört, setzt sich dem Verdacht aus, ein religiöser Spinner zu sein. Wer zugibt, sie gehört zu haben, wird vernünftigerweise zwischen dem Wort des Glaubens als Botschaft einer Verkündigungssendung und dem Medium als Mittel des Wissens zu unterscheiden wissen. Das Wort des Glaubens ist physikalisch gesprochen eine 'schwache', ästhetisch ausgedrückt eine poetische Kraft im Vergleich zur 'starken Kraft' der Technik. Jene reicht für ein

³⁸² Gerald Siegmund, Theater als Gedächtnis, S.10

Einverständnis unter Glaubensgenossen oder den Lesern von Ulla Hahn, aber nicht für einen *common sense* der Weltbürger als Leser. Der Glaube erscheint als weniger notwendig, weil der Gott, an den ich glaube, wie der Schriftsteller, den ich lese, selbstgewählt ist. Gerade darin liegt aber eine eigene Notwendigkeit, denn die Technik, die *common sense* all jener ist, die sie miteinander verbindet, ist bliebe stumm wie ein Globus ohne die Projektionen der Erfahrung nichts ist als eine Kugel.

Die bindende Kraft des 19. Jahrhunderts ist das Subjekt. Was ist das Subjekt? Die Geistesgegenwart als imaginärer Ort, wo die Fäden der Geschichte zusammenlaufen. Fotografie und Kinematografie kommen diesem Typus entgegen – nicht als Kunstwerke, sondern als bevorzugte Mittel der historischen Dokumentation und als Bestätigung einer mechanischen Wirklichkeitstreue. Daß die 'technischen' Medien am Ende der Geschichte stehen, kommt der Geschichte gelegen, deren Erfüllung sie mit der "systematischen Aufzeichnung der ganzen sichtbaren Welt, mit dem Ziel, sie vollkommen zu verstehen"³⁸³ in Aussicht stellen.

Der Historiker denkt zwar in Epochen³⁸⁴. Vielleicht hat er sogar eine Beziehung zur Zeit, bestimmt aber keine zur Gegenwart. Wie jemand, dem seine Höhenangst gleichgültig ist, solange er die Ferne nicht als Entfernung erfährt, scheut er die Gegenwart. Sie zieht ihn wie ein Strudel, in dem der einfache Lauf der Dinge sich verwirbelt, magisch an. An ihn könnte Florian Rötzers Warnung gerichtet sein, die Neuen Medien seien "noch zu jung [...], um ihren Kunstanspruch und damit auch ihre Vermittlungs- und Rezeptionsformen bereits als Selbstverständlichkeit etabliert zu haben, aber auch weil damit mögliche gesellschaftliche Veränderungen verbunden sind, deren Dimensionen noch nicht deutlich abzusehen sind."³⁸⁵ Die Wahrheit ist, der

³⁸³ "systematic recording of the whole visible world, with a view to its entire comprehension" Hollis Frampton, *Meditations Around Paul Strand*, p.41

³⁸⁴ Der Epochenbegriff ist das bevorzugte Mittel der Ästhetik, um Ungleichzeitigkeiten in einem Schema der Synchronizität historisch 'aufzuheben'. Epochen, Stile sind – stets vorläufige – Ergebnisse einer historischen 'Kompromißbildung'. Sie stellen gewissermaßen zeitlich bedingte Mindestschemata von Einstellungen, Weltanschauungen, Lebenshaltungen dar. Der Epochenbegriff unterstellt Gleichsinnigkeit auf der Grundlage von Gleichzeitigkeit. Die Gleichzeitigkeit wird zum Maß gemeinsamer ideologischer Befindlichkeiten einer deterritorialiserten, nomadisierenden Kultur, die Freiheit als Synonym für allgemeine logistische Disponibilität versteht. "Hatten die Idealisten damit den Realismus via 'Naturalismus' innerhalb ihrer Schönheitsmetaphysik als den Antipoden des Ideals denunziert", so übernahm die Kunstgeschichtsschreibung des ausgehenden 19. Jahrhunderts "die Termini Realismus und Naturalismus [...] als zwei eigenständige historisch etablierte Begriffe und setzte sie [...] als *Stilbegriffe* in eine zeitliche Relation: den Realismus für die Epoche von ca. 1830 bis 1850, den Naturalismus [...] für die Zeit von ca. 1880 bis 1900." J.H.Müller: *Realismus - Kunst gegen die Philosophen*, S.9

³⁸⁵ Florian Rötzer, *Technoimaginäres*, S.54

Historiker betreibt Geschichte, um nicht von der Gegenwart sprechen zu müssen; "die Kunstgeschichtsschreibung windet sich in vielen Kurven um zu verdecken, daß sie nur einen beschränkten Griff aus ihren Forschungsgegenstand hat. Das Trauma sich zu überschlagen hält an."³⁸⁶

Der Naturwissenschaftler interessiert sich weniger für Geschichte. Er schwimmt mit dem Strom und ist immer schon da. Er nähert sich dem Ursprung im Augenblick der Beobachtung von der Gegenwart her. "Näherung und imgleichen Schätzung und Messung der Abstände innerhalb des entfernten innerweltlich Vorhandenen gründen in einem Gegenwärtigen, das zur Einheit der Zeitlichkeit gehört, in der auch Ausrichtung möglich wird."³⁸⁷ Der Naturwissenschaftler betreibt auf dem kürzesten Weg seine Ent=fernung. Sein absolutes Maß ist der Punkt, wo das System in seinen alten Zustand zurückfällt, wo das Ende der Anfang ist, der sich wiederholt, absoluter Stillstand bei Höchstgeschwindigkeit. Sein Ideal ist das Simulakrum: Einheit von Bild und Gegenstand.

Die Geisteswissenschaft windet sich um den von der Naturwissenschaft festgehaltenen Augenblick, wie die Schlange um den Hermesstab. Die Interpretation verhüllt den "Mangel des Werks"³⁸⁸, der hauptsächlich darin besteht, daß es nicht gelingt, die 'physische Darstellung des Physischen' aufzuhebt, um im Betrachter als "Lebendigkeit der Seele"³⁸⁹ wiederaufzuerstehen. Es ist buchstäblich keine Kunst, den Körper gegen den Geist auszuspielen.

Solange die Geschichte ein Ordnungsfaktor ist, solange wird die Frage, warum es im Achtzehnten Jahrhundert keine Fotografie, im Neunzehnten kein Fernsehen gab, darauf hinauslaufen, daß man es nicht besser wußte. Tatsache ist, daß man zu jeder Zeit erstaunlich viel, nämlich alles wußte, und auch an Technik fehlte es den Künstlern nicht. Wenn etwas fehlte, so war es nichts, was man unbedingt vermißte, denn welcher Dichter vermißt schon ein Wort, welcher Landarbeiter die Fabrik und welcher König das Parlament? Es gibt eigentlich nur eines, was zum neuen Medium fehlt: die Disposition. Hinweise auf diese Disposition findet man in der Trennung von Geistes- und Naturwissenschaften. Zwischen ihnen baut sich eine Spannung auf, in der sich die

³⁸⁶ Jeroen Boomgaard, *De verloren zoon*, p.8

³⁸⁷ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, S.369

³⁸⁸ Jacques Derrida, a.a.O., S.80

³⁸⁹ Georg Simmel, *Rembrandt*, S.25

Zeit entlädt. Die neuen Medien erhellen wie Blitze eines Kohlebogens den Abgrund, den die Bilder überspringen.

Nach Horatio Greenoughs Reihung "Schönheit als Funktionsversprechen, Aktion als Funktionsgegenwart, Charakter als Funktionsprotokoll"³⁹⁰ wäre die Medienwissenschaft ein Drittes, in der Tradition der Ästhetik seit Kant weder nur Geistes- noch Naturwissenschaft, sondern Mittler zwischen beiden. Die Gefahr der Vermischung ist stets gegeben. Gefahr benannt, Gefahr gebannt: das ist leichter gesagt als getan. Die alte Grenze zwischen Wissen vom Glauben ist ein schmaler Grat. Dagegen nimmt sich das neue Medien aus wie ein weites Feld.

Das Medium ist die Mitte der Übertragung, des Hinauf- und Hinabsteigens in die Virtualität des '*hors-là*' (Michel Serres) eines von der Schrift aus gesehen Jenseits und Diesseits des nomadisierenden Subjekts. "Die Imagination, das Gedächtnis, die Erkenntnis, die Religion sind Vektoren der Virtualisierung. Die Virtualisierung erfindet von neuem eine nomadische Kultur, nicht durch eine Rückkehr ins Paläolithikum oder in die antiken Religionen, sondern durch den Wandel einer Stimmung zur Interaktion." wie Constantin von Barloewen schreibt³⁹¹. Ein wenig vorschnell, wie mir scheint, denn die Antike ist ebenso wie das Paläolithikum und die anderen Zeiträume sind Fixierungen des Erinnerungsraums. Das '*hors-là*' gilt eine andere Topologie, in der die Entfernungen (zu den Epochen, zu den Kulturen) nach einem anderen Maß gemessen werden. Anders als im klassischen Bild und der klassischen Wahrnehmung, wo etwas entweder nah oder fern war, sind Nah und Fern, abstrakt und konkret, Licht und Schatten gleichzeitig sichtbar wie ein Vexierbild.

Diesseits und Jenseits der Anschauung

Im Moment der Aufzeichnung fällt die Schlacke des Unsichtbaren vom Guß des Sichtbaren ab. Im Sichtbaren erfüllt sich die Wahrheit als Anschauung. Als Stern in dunkler Nacht, der, indem er die Blicke auf sich lenkt, die Gedanken lenkt, beherrscht die schmale Spur des Sichtbaren das weite Feld des Unsichtbaren. Bildung ist, wenn der (negative) Ausdruck der Schrift ein (positives) Bild hinterläßt.

³⁹⁰ zit.n. A.J.Pulos, American Design Ethic, p.106

³⁹¹ Constantin von Barloewen, Der Mensch im Cybersp@ce, S.36

„Das Wissen gibt Wahrheit, sein Organ ist das ‘Sehen’ im weitesten Sinne.“³⁹² So lautet das Credo der Anschauung. Der Leser sieht nur die wohlgesetzten Buchstaben wohlgeformter Sätze, die schwarz auf weiß und unverrückbar dem Papier eingeprägt wurden. Was er nicht sieht, was er nicht sehen soll, sind die vielen ungedruckten Zeilen, die auskorrigiert, die vielen ungeschriebenen Sätze, die verworfen, die unausgedachten Einfälle, die vergessen wurden. Wo sind sie hin? Sind sie ... Weg?

Sie waren fort. Langsam kommen sie wieder zum Vorschein: In den Fußnoten und Anhängen der Kritischen Ausgaben; aus Tagebüchern und Briefen; aus Kommentaren und Interpretationen. Und das ist erst der Anfang. Eines Tages wird Ötzi, der Mann aus dem Eis, aus den Reagenzien einer dematerialisierten Substanz auferstehen und auf dem Mammut dorthin zurückreiten, woher er gekommen ist und darüber hinaus.

Die Welle der Weltgeschichte, die sich vom Zentrum der alten Welt über den Globus in alle Richtungen bis zu den Antipoden ausgebreitet hatte, kehrt seit dem 19. Jahrhundert gebrochen an der Zeitenwende des Erinnerungsraums auf Europa zurück. Michel Serres schildert den Paradigmenwechsel am Beispiel zweier Werke: das eine ein Auftragsbild, auf dem George Garrard 1784 für den Brauereibesitzer Samuel Whitbread das Inventar und die Mittel der Krafterzeugung und -übertragung, die für das Unternehmen von Bedeutung sind, szenisch ausbreitet; daneben Bilder William Turners wie *Der Untergang des Temeraire* oder *Der Brand des Parlamentsgebäudes*. Die gleiche Frage und zwei verschiedene Antworten. Welches sind die Ursprünge, die Quellen der Kraft? Bei Garrard erkennt Serres „deren vier und nur vier: die Pferde, und da sehen wir zwei in Seitenansicht und eines von vorne, auf alle zeittypischen Arten eingespannt und angeschrirrt, die Menschen und auch sie sind da, einer steht auf dem Karren und nimmt einen Sack auf; der Wind, und da haben wir die Schiffe fest vertäut, die Segel gerefft, das Takelwerk deutlich erkennbar, Taue, Blöcke, Seilscheiben, Stropps, Keeps, Scheibgatts, Querlegerollen, Schäkel, Talien und Zurrings. Es fehlt nichts in der Bilanz, nicht einmal die Tonnenschlinge und ihr Legel.“³⁹³ Diesem einträchtigen Bild eines Werks, in dem eins ins andere greift, so daß jede Auslassung das Funktionieren des Ganzen in Frage stellt, stellt Serres das Werk Turners gegenüber, immer noch ein Gemälde und ein Kunstwerk, aber eines in dem die Theorie der Bewegung der *Analytischen Mechanik* Lagranges bis zum

³⁹² Hermann Weyl, *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaften*, S.84

³⁹³ Michel Serres, *Über Malerei*, S.89ff.

äußersten getrieben wird. Welches sind die Ursprünge, die Quellen der Kraft? An Turner gerichtet lautet jetzt die Antwort: "Das Feuer, das die *Analytische Mechanik* ebenso verbrennen wird wie das Warenlager des Samuel Whitbread. Das die hölzerne Halle in Brand setzt und das hölzerne Schiff. Das Feuer, das die Pferde ablöst, sie erschlägt. Die Quelle, der Ursprung der Kraft, liegt in diesem Blitz, in dieser Zündung. Ihre Kraft übersteigt die Form, transformiert sie. Die Geometrie zerfällt, die Zeichnung wird ausgelöscht, die entzündete Materie explodiert, die alte, zarte, helle, goldene Malerei stiebt in Funken auseinander."³⁹⁴ Das ist ein anderer Raum, den ein anderes Licht erhellt. Turner "zeigt die Materie des Jahres 1844, wie Garrard die Formen und Kräfte des Jahres 1784 zeigte."³⁹⁵

War das Bild der Aufklärung die natürliche Widerspiegelung der Natur, dann ist die Bildung des Idealismus eine Produktion und das Bild "ein Schmelzofen"³⁹⁶, die Wirkungsstätte des 'Laplace'schen Dämons', an der Form in Information verläuft. Der Ofen das neue, thermodynamische Modell einer Welt der Metamorphosen, die Maschine das Fahrzeug auf dem unumkehrbaren Weg zurück zum Chaos, dem Ursprung der Welt, die eine andere ist.³⁹⁷

Wenn das Wesen des Mediums die Übertragung ist: Was ist das Wesen der Übertragung? Ist es ein Name oder ein Begriff? Ein Element oder eine Substanz? Eine Funktion oder eine Maschine? Ein Ritual oder ein Gesetz? Was immer ein Medium bezeichnet, es ist nur ein Name, verschiedene Namen, die als Namen einander ähnlich sind. Jeder Name führt über seine Auslegung zu irgendeinem anderen Namen. Das Wesen des Mediums ist die Bewegung des Namens, die Transformation des Begriffs.

Das 'klassische' Medium ist die Form. Die Physik würde von Signal sprechen. Das Licht ist das Signal, das alle Botschaften überträgt. Aber das Licht ist auch Botschaft, wie gesagt wurde: Botschaft Gottes, Botschaft des Ursprungs. Das kommt daher, daß kein Mittel älter, kein Mittel schneller ist. Es ist einfach überall, immer. Im Licht begegnet der Körper einem anderen. Im Licht vereinigen sich Körper und Geist. Es ist der Begriff für die (physikalische) Kraft und der Name für die (metaphysische) Herr-

³⁹⁴ Michel Serres, a.a.O., S.93

³⁹⁵ Michel Serres, a.a.O., S.94

³⁹⁶ Michel Serres, a.a.O., S.107

³⁹⁷ Michel Serres, a.a.O., S.106

lichkeit in Ewigkeit. Die Geschichte des Lichts läßt sich nur schreiben, wenn man seinen Anfang und sein Ende kennt. Der Anfang und das Ende des Lichts ist die Dunkelheit. Die Geschichte des Licht schreiben heißt, bei der Dunkelheit anzufangen, sich einen Begriff von der Verwandlung der Dunkelheit in Licht zu machen. Die Verwandlungen des Lichts sind schwer zu durchschauen. Ist es selbst schon das Eigentliche: das Eidolon, die Form, oder ist es erst das Zeichen, die Materie? Nach den Erkenntnissen der Physik ist das Licht erst eine Erscheinung. Heinrich Hertz "Das Licht ist eine elektrische Erscheinung, das Licht an sich, alles Licht, das Licht der Sonne, das Licht einer Kerze, das Licht eines Glühwurms. Nehmt aus der Welt die Elektrizität, und das Licht verschwindet; nehmt aus der Welt den lichttragenden Äther, und die elektrischen und magnetischen Kräfte können nicht mehr den Raum überschreiten."³⁹⁸ Die Elektrizität wird zum terminus technicus für das, wofür das Licht der poetische Name ist.

Tell me what you see. Man kennt die Erscheinungen der Elektrizität, nicht erst seit Michael Faraday, aber was wäre die Geschichte ohne Entdecker; was bewirkte der Zeitgeist ohne die von ihm besessenen? Es reicht nicht, daß die Antwort in der Luft liegt. Jemand muß sie finden, jemand haben. Und schließlich muß sie tatsächlich 'gegeben' werden. Die Elektrizität spricht erst von selbst, für sich selbst, wenn das Selbst einen Namen hat, einen Urheber, wie z.B. einen Autor, der historisch haftbar ist und für alle spricht. "In jener Zeit gab es fast so viele Anschauungen über das Wesen der Elektrizität, wie es bedeutende Experimentatoren auf diesem Gebiet gab, Männer wie like Hauksbee, Gray, Desaguliers, Du Fay, Nollett, Watson, Franklin und andere. Alle ihre zahlreichen Vorstellungen von der Elektrizität hatten etwas gemeinsam – sie leiteten sich teilweise von dieser oder jener Form der Korpuskularmechanik ab, die für die gesamte wissenschaftliche Forschung jener Tage richtungsweisend war."³⁹⁹ Jetzt spricht die Elektrizität, aber sie spricht noch nicht mit einer Stimme. Die Physik beschreibt die Phänomene der Dynamik in der Sprache der Statik. Dazwischen liegt eine Welt, auf die sich die Sprache noch einstellen muß.

Alles dreht sich im 19.Jahrhundert um die Energie. Wenn das die treibende Kraft der industriellen Revolution und der Designer-Phantasien ist, dann gründet die Welt, die sich von Grund auf neu entwirft, auf einem großen Geheimnis. "Energie bezeichnet

³⁹⁸ Heinrich Hertz, Über die Beziehungen zwischen Licht und Elektrizität, S.339

³⁹⁹ Thomas S.Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, S.28ff.

keine Teilchen, sondern Prozesse, wie seit Hamiltons Arbeiten deutlich ist. Der Vorteil ist, daß man Bewegung mit Hilfe von Skalaren wie Energie anstelle von Vektoren wie Impuls beschreiben kann. In jedem physikalischen System ist es von größter Bedeutung, sicherzustellen, was in einem physikalischen Prozeß absolut bewahrt wird, denn irgendetwas muß bewahrt bleiben. Falls während einer Veränderung nach physikalischem Verständnis nichts bewahrt wird, besitzen wir keine Möglichkeit, das System als dasjenige wiederzuerkennen, mit dem wir es zu tun haben.“⁴⁰⁰

Die Erforschung des Elektromagnetismus bildet aufgrund ihrer praktischen Bedeutung für die Organisation der Industriegesellschaft eine Brücke zwischen der Theorie und Praxis, Wissenschaft und Technik. Im Rahmen der Suche der experimentellen Physik nach der universellen Einheitskraft ist sie ein wichtiges Argument für den kosmologischen Anspruch der Physik. Die Situation der Physik als Kosmologie ist der eines Monopols vergleichbar. Einem Monopol wachsen durch die von ihm gesetzten technischen Normen ethische Verpflichtungen gegenüber der Gemeinschaft zu, die sich den Normen unterwirft. Ein Blick in die Phänomenologie des Geistes zeigt, wie das einfache Abhängigkeitsverhältnis zwischen Herr und Sklave, die sozialökonomische Variante eines mechanischen Wirkungszusammenhangs, in eine Wechselbeziehung umkippt⁴⁰¹, die sich ungleich komplexer gestaltet. Sie ist gewissermaßen nicht mehr beherrschbar. Je weitergehender die Physik die Definitionsgewalt über das Licht übernimmt⁴⁰², umso stärker legt sich der Schatten der Metaphysik des Lichts auf sie.

“Bilden kommt vor Nachbilden“, lautet eine Hypothese Ernst Gombrichs⁴⁰³. Der Gebildete ist imstande, an einem Wort die verschiedenen Bedeutungen zu unterscheiden. Das macht er, indem er das Wort in seinem Zusammenhang auslegt. Die

⁴⁰⁰ D.W.Theobald, *The Concept of Energy*, London 1966, p.49

⁴⁰¹ “meaning is created out of interaction between people rather than being 'something' that is sent from one to another. If there is an author of this 'meaning' then it may be the system of interaction itself, in all its particulars, that should be described as the author, or, we might want to refer to a 'dispersed authorship' covering all those involved in negotiating for meaning in a given context. Where the context includes artificial memory in a telematic system, the potential for the creation of meaning is greatly enlarged. And when such systems are activated globally, in an art context, we can expect to see quite richly layered fields of 'meaning' being created.” H.R.Maturana/F.J.Varela, *The Tree of Knowledge*, p.7

⁴⁰² “Künftig ist die Physik kosmisch. Die schnellsten und zuverlässigsten Signale, die sowohl menschlich wie universal sind, sind Lichtsignale. Das Michelson-Experiment enthüllt einen Vorzugscharakter, der diesen Signalen zukommt. Sie verlangen keinen Träger. Sie sind nicht durch ein Medium, einen übertragenden Äther bedingt. Sie sind unabhängig von den *relativen* Bewegungen der Beobachter, die von ihnen Gebrauch machen. Sie sind in Wirklichkeit die 'rationalsten', ('rationalisierbarsten') aller Signale.” Gaston Bachelard, *Die philosophische Dialektik in der Begriffswelt der Relativität*, S.418

⁴⁰³ Ernst Gombrich, *Bild und Auge*, S.78

Kunst besteht darin, gleichsam alle möglichen Bedeutungen in einem 'Bild' zusammenfließen zu lassen, ohne sie zu auf eine Bedeutung zu reduzieren. Deshalb ist Vorsicht gegenüber Gombrichs These angebracht, die Kunst produziere mit ihren 'Mindestschemata' (Gombrich) leicht überschaubare Konfigurationen, die "in Zusammenhängen gezeigt werden, die klar genug sind, um eine eindeutige Interpretation zu ermöglichen"⁴⁰⁴. Wie soll ein Bild mit seinen vielschichtigen geometrischen, anatomischen, gestischen, piktogramatischen Schemata die Eindeutigkeit der Interpretation erzwingen, die nicht einmal ein logisches Zeichen, ein mathematisches Symbol erreicht⁴⁰⁵.

Das "'Schema' des Künstlers" ist "gewöhnlich im Ritual vorgeformt"⁴⁰⁶. Die alten Rituale waren in der statischen Mechanik kanonisiert. Alles drehte sich um den Körper, der im Licht der Anschauung dem *common sense* das Gewicht der *ultima ratio* verlieh. Das Licht der Anschauung war das einigende Band zwischen den Körpern. An den Körpern zeigt sich das Wissen. Wo nichts war, da konnte nichts reflektieren. Wie sollte man über die Leere etwas wissen. Sie nährte den Glauben und die Meinung.

Die Wirklichkeitstreue der Fotografie nährt den Gedanken, als verlief das neue Zeitalter in den alten Bahnen. Die Fotografie idealisiert die Bildung. Der Fotograf verhält sich zum Maler wie der Lehrer zum Schüler, der er einmal war. Die ganze Geschichte noch einmal von anbeginn, aus der Sicht und mit dem Wissen ihres Endes, ergibt ein scharfes Bild, in dem alle Täuschungen ausgeschlossen sind – bis auf die Selbsttäuschung.

Die Auferstehung Christi, die der Maler lebensecht wiedergeben hatte, widersteht der Fotografie. Der fotografische Realismus spricht für die Objektivität des Sichtbaren und die Einbildung einer Welt, die mit dem Druck auf den Auslöser und dem Wech-

⁴⁰⁴ Ernst Gombrich, a.a.O., S.79

⁴⁰⁵ "In der Tat gibt es über die Bedeutung von Zeichen in Formeln weitverbreitete Konventionen in der Wissenschaft, welche dem Leser, z.B. in für ihn fremdsprachlichen Texten, das Verständnis von Formeln oft leichter machen als das der begleitenden Prosa. Aber diese Konventionen sind nicht eindeutig, und zwar in beiden möglichen Richtungen: ein bestimmtes Zeichen drückt nicht immer denselben Begriff aus, und ein bestimmter Begriff wird nicht immer durch dasselbe Zeichen ausgedrückt. Die erste dieser Uneindeutigkeiten ist die fundamentale. Die Menge der in der Wissenschaft auftretenden Begriffe ist so viel größer als die Menge der benützten (und dem Gedächtnis zumutbaren) Zeichen, daß ein Zeichen notwendigerweise sehr viele verschiedene Begriffe ausdrücken muß. Welcher von diesen gemeint ist, ergibt sich aus dem Kontext oder wird durch ausdrückliche Definition jeweils festgelegt. Eben wegen dieser Kontext- und Definitionsabhängigkeit der Bedeutungen aber bilden sich divergente, nur manchmal nachträglich wieder geeinte Traditionen des Zeichengebrauchs; historisch unvermeidlich entsteht die abstrakt gesehen vermeidliche Bezeichnung desselben Begriffs durch verschiedene Zeichen." Carl Friedrich von Weizsäcker, a.a.O., S.223ff.

⁴⁰⁶ Ernst Gombrich, a.a.O., S.69

selbad aus Säuren und Laugen dem Unsichtbaren verfällt. Das Foto dokumentiert die Existenz des Körpers auf Kosten des spekulativen Geists, den sie denunziert. Die technischen Medien empfehlen sich als Übertragungsmittel in der Tradition der Kutschpost und des Fährschiffs, nur ungleich schneller und weitreichender.

Äußerlich, historisch gesehen, handelt es sich bei den neuen Medien um Techniken, um Signalverstärker des Wissens, deren Filter das poetische Rauschen des Glaubens unterdrücken. Die elektromagnetischen Medien homogenisieren den Raum, indem sie die Ungleichzeitigkeiten neutralisieren. Die Technik taucht den fetischisierten Körper in das künstliche Licht der Weltgeschichte und vertreibt den geblendeten Geist bis auf weiteres.

In vielfachem Widerspruch zu unserer Erfahrung mit Medien entspringen sie nichtsdestoweniger aus dem Bedürfnis nach Wahrheit durch Einheit, und die Verschiedenheit der Medien erklärt sich aus den verschiedenen Auslegungen von Wahrheit, den verschiedenen Einheiten – Individuen, Körperschaften, Disziplinen – und Wegen, sie Einheit herzustellen. Der Weg – die Übertragung – ist zugleich das größte Hindernis, denn jede Übertragung ist zugleich eine Übersetzung. Die Übersetzung – oder Information – bewirkt eine 'Zustandsänderung' des 'Systems'. Nicht nur der Hörer einer Sonate ist am Ende ein anderer, auch die Spieler sind es und die Musik ist es allemal.

Die Übertragung einer Sonate vom Konzertsaal auf eine Schallplatte reduziert das Musizieren und das Zuhören auf einen physikalischen Vorgang, der alle Beteiligten in einem formalen Zusammenhang neu kontextuiert, die sich ihrerseits, indem sie sich darauf einstellen, neu situieren. Diese Situation rechtfertigt noch nicht, von dem technischen als von einem neuen Medium zu sprechen. Die einfache technische Reproduktion wiederholt nicht nur das Werk; sie wiederholt auch das alte Schema. Nun beantwortet das Verfahren aber mit der Reproduktion ausgerechnete jene Frage, die an die Musik gerichtet ist: Was ist Wesen der Vermittlung?, die mit der Antwort: Das Schöne theoretisch, mit der Motivbildung zwischen Komponisten und Zuhörer ganz praktisch beantwortet wird. Insofern zeitigt der überschaubare Vorgang der Wiederholung mit seinem Anspruch, das wiederholbare technische Wissenssubstrat eines einzigartigen spekulativen Motivs zu liefern, unüberschaubare erkenntnisphilosophische Konsequenzen.

Im Grunde wird das Kunstwerk als Botschaft durch den Anspruch des übertragenden Mediums überflüssig. Das Medium ist, nach McLuhans geflügeltem Wort, die

Botschaft. Das Medium ist ja nicht irgendeine Form. Es ist die Form des Klangs schlechthin; nicht irgendeines Klangs, sondern aller Klänge, die das Medium zu reproduzieren und zu vermitteln imstande ist.

Die Phonographie überträgt das ästhetische Ereignis vom (Konzert-)Raum in den Zeit-Raum. Das Medium, das zwischen dem Klangkörper und dem Hörer (dem Objekt und dem Betrachter) steht, suspendiert die direkte Beziehung zwischen Ausdruck und Eindruck. Das Problem verliert seine Spitzfindigkeit, wenn man sich vor Augen hält, daß das Ziel der Phonographie die Homogenisierung des Klangraums, das Ziel der Fotografie die des Sehraums ist – das bedeutet es nämlich, wenn man nach jener Form sucht, die dem Ideal gerecht wird, eine Komposition jedem Ohr hörbar zu machen. Die technische Reduktion des ästhetischen Problems trägt Züge jener Suche nach Gombrichs 'Mindestschema'. Dieses Schema ist mit technischen Mitteln allein nicht zu finden, und auch die Mathematik beschreibt lediglich die Idealform des ungestörten Signals in Form eines absoluten Grenzwerts, auf den sich die Suche nach der idealen Komposition einerseits und das Streben nach der Erreichbarkeit aller Hörer zubewegen. Indem wir uns auf diesen Grenzwert zubewegen, bewegen wir uns auf einen erkenntnisphilosophischen Bruch zu, den das neue Medium markiert. Im alten Dispositiv der Form tritt das Wissen am Gegenstand der Anschauung – dem 'Wahren, Schönen, Guten' – in Erscheinung. Der Körper repräsentiert in seinen Eigenschaften sozusagen die Summe dessen, was man über ihn weiß. Das neue, elektromagnetische Medium übersetzt die Form in eine Verlaufsform. Aus den 'Schwellen und Gradienten' (Deleuze/Guattari) entsteht ein Bild der Information, das in seiner Durchschnittlichkeit ein Graph der Wahrscheinlichkeit der einvernehmlichen Betrachtung ist.

Das alte Schema organisiert die Form nach räumlichen Invarianzen. Die Körper konstituieren sich als Knoten im geometrischen Raum immer an der Stelle, wo Stimmen und Blicke zusammenlaufen⁴⁰⁷. Dem entspricht das nach Invarianzen von Licht und Schatten geordnete mimetische Bild des Körpers⁴⁰⁸. Im neuen Bild ist nichts, was

⁴⁰⁷ Die Medizin im frühen Mittelalter (6.-12.Jhdt.) erfuhr ihre Prägung und Pflege aus dem Geist der Regula Benedicti. Ihre Repräsentanten sind die Gelehrten der großen Orden, ihre Bildungsstätten liegen in Süditalien, im Frankenreich, in Spanien, durchweg an monasterischen Knotenpunkten. Insofern ist es berechtigt von einer Epoche der Mönchsmedizin oder vom Zeitalter der Klosterärzte zu sprechen." Dietrich von Engelhardt// Heinrich Schipperges, Die inneren Verbindungen zwischen Philosophie und Medizin im 20.Jahrhundert, S.8

⁴⁰⁸ [Jan J.] Koenderink und [Andrea J.] van Doorn [Photometric Invariants Related to Solid Shape, in: Optica Acta, XXVII, 2 (1980) pp.981-996] haben sich für die Möglichkeit von strukturellen Invarianten in den verschiedenen Schattierungsbildungen, die eine gegebene Form bei wechselnder Beleuchtung zeigt, interessiert. Ihre Frage war, grob gesagt, die, ob es für alle Ausformungen, die die Schattierung eines gegebenen Objekts annehmen kann, ein zugrundeliegendes Schema gibt. [...]

nicht schon im alten gewesen wäre. Das zu verbergen, darin bestand die Kunst, deren profanes Geheimnis zu verraten das neue Medium droht. "Glaubt Ihr z.B. wirklich, daß es ein generell anwendbares Verfahren, eine gültige Vorschrift für die Darstellung des menschlichen Gesichtes geben kann? Zuerst einmal muß man wissen, welche Formen seine sichtbare Erscheinung bestimmen und von allen anderen Phänomenen unterscheiden. Nimmt man dann als grundlegendes Element Linien, Farben, oder Schatten an? Aber all dies analysiert, ergibt nichts und zusammengekommen ist es nicht mehr, als er für sich war. Die Erscheinung des menschlichen Körpers ist etwas, das jeder Analyse und Erforschung widersteht; der menschliche Körper hat nicht mehr Gestalt als das Wasser, nicht mehr Konsistenz als das Aufleuchten des Blitzes. In welchem Augenblick will man diese unfäßbaren Formen erfassen? Ein festes Prinzip für die korrekte Darstellung des menschlichen Körpers in Malerei und Bildhauerei finden zu wollen, das käme der Suche nach dem Ort der Seele oder des Lebens gleich. In den Augen des Künstlers hat der menschliche Körper keine Formen, denn er hat in Wirklichkeit keine feststellbaren Konturen. Wenn der Künstler zum Pinsel und zur Farbe greift, dann kann man wirklich sagen, daß er nichts gesehen oder daß er alles vergessen hat: es steigt etwas in ihm auf, das zur Verwirklichung drängt, [...] Diese Ideen der radikalen und absoluten Freiheit der Künste werden nicht nur von wenigen und isolierten Individuen vertreten. Als unvermeidliche Folge der Schwächung des religiösen Glaubens und, wenn man will, seines momentanen

Koenderink und van Doorn, die für diese Formen eine ideal-diffundierende Lambertsche Oberfläche annahmen und projizierten Schatten und Lichtreflexe innerhalb des Objekts ausschlossen, ermittelten sodann deren isophote Felder und Singularitäten. Isophoten sind die Konturen von gleicher Leuchtdichte auf einem Gegenstand. Singularitäten sind Stellen wie lokale Maxima und Minima der Leuchtdichte. Es stellte sich heraus, daß, ganz unabhängig von der Beleuchtung, alle Isophoten ebenso wie gewisse Singularitäten dazu neigen, eine enge Beziehung zu den parabolischen Linien der Oberfläche zu unterhalten, indem sie sich entlang solcher Linien bewegen, entlang solcher Linien entstehen, verschwinden oder sie in fixen Winkeln schneiden. Die Parabel ist derjenige Kegelschnitt, bei dem die Schnittebene parallel zu einer der Erzeugenden des Kegels verläuft, so daß eine parabolische Linie eine Kurve ist, bei der einer der Radien gleich unendlich ist. Ihre Bedeutsamkeit für uns rührt teilweise daher, daß sie die Kurve ist, die die Verbindung zwischen elliptischen oder hyperbolischen oder sattelförmigen Zonen markiert. [...] Koenderink und van Doorn können also konstatieren: 'Eine große Gruppe von chiaroscuro-Singularitäten steht in invarianter Beziehung um Oberflächen-relievo; sie haften an den parabolischen Kurven.' Die Verbindung ist so eng, daß die Formschattung ganz unabhängig von der Beleuchtung eine tiefe Stabilität aufweist, die allein schon, unabhängig von der Bestimmung der Quelle oder anderer Variablen der Beleuchtung, eine Formwahrnehmung ermöglichen würde. Darüber hinaus würde sie darauf hindeuten, daß die Schatten-Perzeption nicht operiert, indem sie, wie in den meisten Modellen des maschinellen Sehens, geneigten Ebenen einzelne Lichtwerte zuordnet, sondern auf einer gewissen Zwischenebene von konstitutiven Grundeinheiten, den 'Buckeln' u.s.w. Mehr noch, eine solche Perzeption würde eine erhebliche Toleranzbreite für Ungenauigkeiten und Unaufmerksamkeiten erlauben, also für eben die allgemeine probabilistische und abrundende Verfahrensweise, welche die Ökonomie zu verlangen scheint." M.Baxandall, *Löcher im Licht*, S.73ff.

Verschwindens haben sie notwendig einen sehr allgemeinen Charakter und werden von vielen Denkern geteilt.“⁴⁰⁹

Mit den neuen Medien ist es möglich, Töne und Bilder aus der Luft zu holen. Das Unsichtbare (oder Falsche, Schlechte, Tote) mit den geeigneten Mitteln läßt sich jederzeit zum Vorschein bringen. Was war dann das Sichtbare (oder Richtige, Gute, Lebenswerte)?

Beispielsweise heißt es: Das Mittelalter glaubte, die Erde sei eine Scheibe. Diese Vorstellung hat sich als Irrtum herausgestellt. Der Glaube wurde durch das Wissen widerlegt, das Wissen durch Anschauung belegt. Was ist die Anschauung wert?

Betrachten wir es andersherum: Was bedeutet für einen Meinungsforscher von der Aussage, das Mittelalter war überzeugt, die Erde sei eine Scheibe. Viele waren überzeugt. Waren es alle? Und wenn nicht, wie viele waren anderer Meinung? Und die, welche, wie schon einige Griechen, überzeugt waren, die Erde sei eine Kugel – haben sie es gewußt? “Die schriftgelehrten Humanisten [scriptural humanists] erkannten, das die Briefe des Paulus im Zusammenhang mit der Römischen politischen Macht verstanden werden mußten. [...] Eine verwandte Waffe der Humanisten war die Philologie, oder genauer, die historische Terminologie, ausgehend von der Bedeutung eines Worts zu der Zeit, als es niedergeschrieben wurde.“⁴¹⁰ Abgesehen davon, daß die Bestimmung ‘at the time it was written’ der Auslegung Tür und Tor öffnet: Wenn Schriften anerkannte Beweismittel in der Verhandlung einer Sache (unter Wissenschaftlern) sind, müßte dann nicht die Erweiterung des Schriftbegriffs Konsequenzen für das Urteil haben; müßten nicht sämtliche alten Fälle neu verhandelt werden, um der veränderten Beweislage Rechnung zu tragen?

Nun gut, man könnte erwartungsfroh die alten Akten hervorholen. Die Revision würde neben manchen Täuschungen und Unwahrheiten die unumstößliche Wahrheit ans Licht bringen: die Erde dreht sich immer noch um die Sonne. “Wie sollten die ‘Tatsachen’ beweisen, daß sich die Erde bewegt, wenn doch die intuitive Beobachtung zeigt, daß sie unbeweglich ist? Damit die Tatsachen zugunsten Galileis ‘sprechen’, muß er seine Leser, seine Gesprächspartner, zunächst einmal dazu bringen, die Tatsachen umzudefinieren, das heißt, sie in einer neuen Sprache zu beschreiben.“⁴¹¹

⁴⁰⁹ C.L. Die Form in der Kunst, S.82

⁴¹⁰ K.French, Berengario da Carpi, p.64

⁴¹¹ Isabelle Stengers, Die Galilei-Affären, S.409

Die Wahrheit ist, der Anschauung kann man nicht trauen⁴¹², wenn sie, mit Merleau-Ponty gesprochen: "die Metamorphose der Dinge in ihr Gesehenwerden"⁴¹³ zutagefordert.

... mimetic failures ...

maybe und *mañana* sind nicht als zuverlässige Zeitbestimmungen bekannt. Wer aber glaubt, daß die Terminologie der Wissenschaft das Versprechen einer absolut verbindlichen Begriffssprache tatsächlich hält, der hat wenig vom Zusammenhang zwischen Sprache und Wissen begriffen und weiß vermutlich von der Interpretation von Beobachtungsergebnissen und der Festlegung von Grenzwerten so wenig, wie von den ungeschriebenen Gesetzen des Radrennens. Paradoxerweise beginnt die Wahrheit des Diskurses eigentlich überhaupt erst diesseits der Grenzen der *scientific community*. Nur die Öffentlichkeit ist ahnungslos genug, um nicht die Ungereimtheiten zu sehen, die in den Fundamenten, wo sie am schwersten zu erkennen sind, am schwersten wiegen. Es gibt keine Wissenschaft, die nicht in zweifacher Hinsicht Vertrauenssache wäre: Der Forscher, der die unauflösbaren Widersprüche seiner Disziplin kennt, weiß über sie zu schweigen. "Sowohl in der Mathematik wie in der Astronomie waren die Forschungsberichte bereits in der Antike für einen Leserkreis mit bloßer Allgemeinbildung nicht mehr verbindlich. In der Dynamik wurde die Forschung im späten Mittelalter ähnlich esoterisch, und sie gewann nur zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts ihre Allgemeinverständlichkeit für kurze Zeit wieder zurück, als ein neues Paradigma das alte, das die mittelalterliche Forschung geleitet hatte, ersetzte.

Die Forschungen über Elektrizität mußten schon vor Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts für die Laien 'übersetzt' werden, und die meisten anderen Gebiete der Physik hörten im neunzehnten auf, allgemeinverständlich zu sein. [...] Bei Teilgebieten der Sozialwissenschaften kommen *ähnliche Übergänge* wohl heute noch vor."⁴¹⁴ Es ist die Kunst des Forschers zu schweigen.

Nach einem bolschewistischen Wahlspruch ist Vertrauen gut, Kontrolle besser. Besessener noch als von der Vorstellung völliger Selbstkontrolle sind wir oft von der Angst, wir könnten kontrolliert werden. Woran der Bolschewismus scheiterte: Ver-

⁴¹² Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S.254

⁴¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, S.24

⁴¹⁴ Thomas S.Kuhn, a.a.O., p.21

trauen ist die einfachste Form der Kontrolle. "Es besteht ein anti-positivistisches Modell, das, trotz seiner Undurchsichtigkeit, an dieser Stelle einiges für sich hat. Wir sollten uns vielleicht vorstellen, daß Begriffe weniger Gegenstand unserer Entscheidungen sind, als ein Positivist glauben mag und daß sie ihr Eigenleben in einer eigenen Sphäre führen. Wenn ein Begriff durch eine Mutation eingeführt wird, wie im Fall der Wahrscheinlichkeit, gibt es möglicherweise einige Voraussetzungen für dieses Ereignis, die die weitere Entwicklung dieses Begriffs bestimmen. All jene, die dann den Begriff gebrauchen, tun dies innerhalb dieser Matrix der Möglichkeiten. Was immer der allgemeine Wert dieses seltsamen Modells in der Ideengeschichte sein mag, können wir zumindest davon ausgehen, daß sich der Begriff der Wahrscheinlichkeit seit 1660 hinsichtlich seiner Ursprünge als erstaunlich selbständig und beständig erweist. In den letzten drei Jahrhunderten gab es viele Theorien der Wahrscheinlichkeit, aber jeder, der von der Geschichte absieht, beobachtet, wie sich die Theorien zyklisch wiederholen und bestätigen."⁴¹⁵

Wie die Anschauung braucht das Vertrauen etwas, worauf es gründet. Was tun, wenn Bilder oder Wörter, die traditionellen Mittel der Verständigung, das Medium 'vertrauensbildender Maßnahmen' sein sollten? Merleau-Ponty stellt fest, "Das Wort 'Bild' hat einen schlechten Ruf, weil man gedankenlos geglaubt hat, daß eine Zeichnung ein Abdruck, eine Kopie, ein zweites Ding sei, und das geistige Bild eine Zeichnung dieser Art in unserer privaten geistigen Rumpelkammer."⁴¹⁶ Der Ruf des Worts Meinung ist mindestens so schlecht, weil man gedankenlos glaubt, daß ein Wort etwas ist, was man jederzeit aussprechen und wieder zurücknehmen kann. Die Psychoanalyse belehrt uns eines besseren; vor allem darüber, daß niemand die Zusammenhänge ganz erfaßt, in die er sich stellt, was immer er sagt.

In einer Kultur des Wissens ist es offensichtlich mit der Glaubwürdigkeit von Wörtern und Bildern schlecht bestellt. Man neigt fast zu der Einstellung, daß sie mehr trennen als daß sie verbinden. Bilder sind, wie mehrfach festgestellt, Karten des kollektiven Erfahrungsraums. Selbst Übersetzungen von einem Erkenntnismodus in einen anderen (McLuhan) sind auf ihnen Übergänge zwischen Medien festgehalten. 'Mimetic failures' nennt R. Blumberg "Fälle, in denen der Gebrauch der Trope irgendwie den Begriff verifiziert, daß direkte Bezeichnung unmöglich ist. Diese 'Versager' werden bisweilen der Spannung zwischen den gegensätzlichen Elementen

⁴¹⁵ Ian Hacking, a.a.O., p.15

⁴¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, a.a.O., S.18

unserer Sprache, manchmal auch der Spannung zwischen Syntax und Semantik, ein anderes Mal wiederum dem Geheimnis der Bedeutung zugeschrieben.“⁴¹⁷ *Mimetic failures* – der Begriff erweckt Bilder von Störungen und Mißverständnissen. Er ruft Werke abstrakter, konkreter Kunst in Erinnerung, die sie provozieren und in Kauf nehmen. Nach einigem Überlegen fragt man sich, ob nicht jedes Wort und jedes Bild und jede Form letztenendes auf ein mimetisches Versagen zurückzuführen ist. Jedes Kind gewinnt eigene, persönliche Züge nur durch fehlerhafte Übertragung der Chromosomensätze. Was bedeutet es vor diesem Hintergrund, wenn das neue Medium der Information in Aussicht stellt, den gegenüber dem Wissen zur Unglaublichkeit herabgesunkenen Begriff der Wahrscheinlichkeit und der Meinung positiv zu wenden? Verdanken wir denn nicht alles, was wir an der Kultur schätzen, den Brüchen? Z.B. die Epochen. Strenggenommen dürfte es sie überhaupt nicht geben, wenn Geschichte chronologisch verläuft; “die in der Kunstgeschichte trotz aller Überschneidungen so deutlich erkennbaren Zeiten – Renaissance, Manierismus, Barock – [...] zeichnen sich aber ab, sehr genau und scharf faßbar, dennoch nicht zugutageliegend, sondern zunächst nur erkennbar im Bereich des Vorbewußten, das vom Bild geprägt wird.“⁴¹⁸

“Der Mikroskopist vermag einen vertrauten Gegenstand in einem Niedrigenergie-Mikroskop zu beobachten und ein leicht vergrößertes Bild zu sehen, das ‚dasselbe wie der Gegenstand‘ ist. [...] Augenscheinlich ist das Bild ein rein optischer Effekt. [...] Die ‚Selbigkeit‘ von Objekt und Bild impliziert tatsächlich, daß die Wechselwirkungen mit dem Lichtstrahl, der das Objekt fürs Auge sichtbar macht [...] mit denen identisch sind, die zur Entstehung eines Bildes im Mikroskop führen. [...]

Dennoch einmal angenommen, daß die Strahlung, die zur Erzeugung eines Bildes dient, ein ultravioletter Lichtstrahl, Röntgenstrahlen oder Elektronen sind oder daß das Mikroskop ein Gerät benutzt, das Phasenunterschiede in Intensitätsveränderungen übersetzt. In diesem Fall kann das Bild unmöglich ‚dasselbe‘ sein, wie der Gegenstand, nicht einmal in dem engeren, soeben festgestellten Sinn! Das Auge ist nicht in der Lage, ultraviolettes Licht, Röntgenstrahlen, elektronische Strahlung oder Phasenverschiebungen zwischen Lichtstrahlen wahrzunehmen. [...]

⁴¹⁷ R.B.Blumberg, *Wave-Particle Duality and the Use of Images*, p.14

⁴¹⁸ Marielene Putscher, *Geschichte der medizinischen Abbildung*, S.11

Diese Gedankenfolge zeigt, daß das Bild eine Karte der Interaktionen zwischen dem Probeexemplar und der bildgebenden Strahlung sein muß.“⁴¹⁹

... „da die Photographie als soziologisch bedeutungsvollstes Bildwesen unseres Zeitalters unzweifelhaft den größten Einfluß auf die Umwertung des Lebens nimmt, ist die Folgerung erlaubt, daß sich der optische Verwandlungsprozeß, der um 1880 (Marées und Cézanne) vereinzelt begann und der um 1910 zu einer ersten Schockwirkung führte [...] über die Photographie bald große Teile der Menschheit wird. Das Paradoxe ist darin zu erkennen, daß die Kamera, unser perfektionistisches Modell zentralperspektivischer Bild-Projektion, durch technische Verfeinerung und in der Hand optisch empfindlicher Gestalter nahezu unbemerkt selbst die Überwindung des zentralperspektivischen Sehens am intensivsten fördert.“⁴²⁰

Anhand der Form ließ sich mit den Mitteln der Mimesis der dialektische Ur-Sprung durch den Erfahrungsraum verfolgen. Tag-Nacht, Gut-Böse, Oben-Unten – alle Antagonismen verfügen über diesen Trennungsstrich. Aus ihm entwickeln sich Formen, die, wenn sie eine gewisse Komplexität erreichen, das heißt, sobald sie mehr als eine Dichotomie umfassen (und also die Übertragung nicht mehr innerhalb eines Paares, sondern zwischen mehreren Paaren erfordert) gemeinhin man als 'Bild' charakterisiert^{421,422}.

Luhmann wagt die Hypothese, „daß steigende gesellschaftliche Komplexität in der Grundsemantik von Sinn zu einer deutlicheren Trennung des Selektionsspielraums der einzelnen Sinndimensionen führen wird. Damit öffnen sich Spielräume für eine bildmäßige, metaphorische oder auch begriffliche Bestimmung dessen, was als Sachgehalt der Welt (Realität), was als Zeit und was als Form für Sozialität das

⁴¹⁹ E.M. Slayter, *Optical Methods in Biology*, New York 1970, pp.261-3; "The author [...] also remarks that in a technique like the radioautogram 'one obtains an 'image' of the specimen [...] obtained exclusively from the point of view of the location of radioactive atoms. This type of 'image' is so specialized as to be, generally, uninterpretable without the aid of an additional image, the photomicrograph, upon which it is superposed." Ian Hacking: *Do We See Through a Microscope?* in: P.M.Churchland/C.A.Hooker, *Images of Science*, Chicago [U.P.] 1985, pp.132-152, S.137

⁴²⁰ J.A.Schmoll, *Vom Sinn der Photographie*, S.32

⁴²¹ "... illusion was partly realized in the simple creation of virtual three-dimensional forms [rilievo] in convincing relationship [perspective]. But surpassing these, just as the soul transcended divisible matter and its accidental relations, was the representation of movement." David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, zit.n. Bernard Schultz, *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, p.83;

⁴²² "L'image [...] est une façon de réduire le réel à une mécanique. Tout schéma, toute composition linéaire et colorée fait ressortir le mécanique, qu'il s'agisse d'un corps humain ou des sphères célestes, et même du spectacle de la rue des événements et des portraits. La chose représentée en deux dimensions par des contrastes de lumière est aussitôt, par la même, naturalisée, standardisée. Elle devient alors mémorisable, classifiable, archivable, transportable, découppable". *Image et science*, p.7

Erleben und Handeln leitet. [...] Die Interdependenz aller Sinndimensionen kehrt auf der Basis ihrer analytischen Trennung zurück und wird so zum Problem des theoretischen Wissens, das seinerseits für das alltägliche Erleben nicht mehr repräsentativ sein kann.“⁴²³ Das ist bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine gewagte Hypothese, weil man bis dahin glaubt, daß die Wirklichkeit im Rahmen der drei Ebenen des Raums zumindest ausreichend beschrieben sei. Nicht von ungefähr setzt man eine *Kriegsmaschine* in Bewegung und *wirft* die Armeen aufeinander, um Räume zu erobern. Geopolitische Machtbereiche werden mit Blut in den Boden geschrieben. Demgegenüber handelt es sich bei den Parteien, die ihre Konflikte in Materialschlachten mit ballistischen Mitteln zu lösen versuchen, doch nur um virtuelle, um symbolische Körperschaften, Glaubens- und Gesinnungsgemeinschaften.

Die Mechanik setzt der ästhetischen Realisation des Theoretischen mit dem Körperschema natürliche Grenzen, weil sich darüberhinaus kein kohärentes Weltmodell mehr herstellen läßt. Wenn sich aber die vielfältige Erfahrung, die ja, global gesehen, Lebenserfahrung ganz unterschiedlicher Kulturen ist, nicht mehr mit dem mechanischen Modell deckt, welche Mittel stehen dann zur Verfügung, das Erleben und Handeln der Gemeinschaft auf eine gemeinsame Basis zu stellen?

Was das schismatische Verhältnis zwischen Geistes- und Naturwissenschaft angeht, haben beide in der Sprachlosigkeit zumindest ein gemeinsames Problem. „Jede Art von Verständnis aber, sei es wissenschaftlich oder nichtwissenschaftlich, hängt von unserer Sprache ab, hängt davon ab, daß wir Gedanken mitteilen können. Auch jede Beschreibung von Erscheinungen, von Versuchen und ihren Ergebnissen beruht auf der Sprache als dem einzigen Mittel zur Verständigung. [...] Wenn man daher von einem Atomphysiker verlangt, daß er eine Beschreibung geben soll von dem, was wirklich in seinen Versuchen geschieht, so können sich die Worte 'Beschreibung' und 'wirklich' und 'geschieht' nur auf die Begriffe des täglichen Lebens oder der klassischen Physik beziehen. [...] Die Forderung, daß man beschreiben solle, was in einem quantentheoretischen Prozeß zwischen zwei aufeinanderfolgenden Beobachtungen geschehe, ist eine *contradictio in adjecto*, da das Wort 'beschreiben' sich eben auf die Verwendung der klassischen Begriffe bezieht, während diese Begriffe doch in dem Raum zwischen zwei Beobachtungen nicht verwendet werden können. Sie können nur im Moment der Beobachtung angewendet werden.“⁴²⁴

⁴²³ Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, S.36

⁴²⁴ Werner Heisenberg, *Physik und Philosophie*, S.134ff

Wo die Form versagt, springt die Information ein. Der "Fundamentalbegriff der heutigen Wissenschaft"⁴²⁵ wird vor dem Hintergrund der Systematisierung der Verkehrsformen, die der "Notwendigkeit koordinierten Handelns"⁴²⁶ entspringen und unter dem Begriff der Kommunikation zusammengefaßt werden, zu einem Schlüsselbegriff einer Medientheorie, die sich als Basis einer Erkenntnisphilosophie der Weltkultur anbietet⁴²⁷. Im Cyberspace wartet eine neue Aufgabe für Hermes: Der Datenraum muß neu vermessen, die Fäden müssen neu gespannt werden.

"Für hunderte von Jahren bevor das Wort Information Einzug in die moderne Wissenschaft gehalten hat, bedeutet es Wissen – Punkt. Erst im Zusammenhang mit der Wissenschaft entstanden neue Bedeutungen und das Durcheinander nahm seinen Lauf."⁴²⁸ Der Informationsbegriff den Claude Shannon gemeinsam mit Warren Weaver in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts formuliert, ist ein physikalischer Begriff, der sich über zahlreiche Kanäle in fast allen Disziplinen, vor allem aber außerhalb der Naturwissenschaft in der Kunst herumspricht.

Die Informationstheorie beruft sich auf die Thermodynamik. Die Thermodynamik ist, kurz gesagt, eine zeitrichtungsabhängige Erweiterung der klassischen, reversiblen Mechanik. Die Feldtheorie verlangt neue Methoden um, im Unterschied zu den Körpern, die Transformation der Felder in Raum *und Zeit* nachzuvollziehen. Die Energie ersetzt als neues Medium der Transformation das alte. Sie macht die Substanz buchstäblich überflüssig. William Rankine (1853) definiert Energie als "jede Wirkung von Substanzen, die eine Kraft darstellt, oder ihr entspricht, welche eine Veränderung gegen einen Widerstand hervorruft und gewöhnliche Bewegung und mechanische Kraft, chemische Aktion, Wärme, Licht, Elektrizität, Magnetismus und alle anderen bekannten oder unbekannten Kräfte einschließt, die sich umwandeln lassen oder ihnen entsprechen."⁴²⁹

⁴²⁵ Carl Friedrich von Weizsäcker, a.a.O., S.165

⁴²⁶ S.Kanngiesser, zit.n. Jürgen Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, Band I, S.370

⁴²⁷ Britta Neitzel bemerkt, schnippisch gegen die Medientheorie gewandt, aber durchaus zutreffend: "Film- und Fernsehwissenschaftler verstehen sich wahrscheinlich in erster Linie als Kulturwissenschaftler. Der Medientheoretiker tut dies ebenfalls, nur sieht er seinen Gegenstand – die Medien – nicht als einen Teil der Kultur an, sondern als Bedingungen für Kultur." Film- und Fernsehwissenschaft: – Medienwissenschaft, S.11

⁴²⁸ Paul Young, The Nature of Information, p.6

⁴²⁹ zit.n. Philip Mirowski, More Light Than Heat, p.53

An der Unumkehrbarkeit thermodynamischer Vorgänge erkennt man die Mechanik. Sie ist in der Geschichte vorgezeichnet und korrespondiert mit dem historischen Gefälle (Günter Anders), das, physikalisch verstanden vom Zustand der Ordnung zum Zustand eines völligen Gleichgewichts, der einer gleichmäßigen Zufallsverteilung entspricht. Der Begriff der Entropie, der diesen Zustand völliger Unordnung bezeichnet, stiftet selber über alle Maßen Unordnung sowohl zwischen als auch unter Natur- und Geisteswissenschaftlern. Philip Mirowsky zitiert den Autor Thomas Pynchon mit den Worten "Seit ich diese Geschichte ['Entropy'] geschrieben habe, habe ich versucht, Entropie zu verstehen, aber mein Verständnis nimmt mit zunehmender Lektüre ab. Ich war imstande, den OED Definitionen zu folgen und der Art und Weise, wie Isaac Asimov sie erklärt und sogar einige Mathematik. Aber die Eigenschaften und Größen wollen in meinem Kopf keinen einheitlichen Begriff bilden. Es ist nur ein geringer Trost, daß Gibbs selbst Entropie in ihrer schriftlichen Form als 'weithergeholt ... obskur und schwer verständlich' beschreibt."⁴³⁰

Weithergeholt, in der Tat, und woher? Bezeichnet die Entropie die Bestimmung eines Systems hinsichtlich seines völlig ausgeglichenen und spannungsfreien Zustands, so die Information das 'Maß der Gestaltenfülle' (von Weizsäcker) dieses Zustands. Verständnisprobleme ergeben sich daraus, daß die Entropie nur eine Tendenz, das Maß der Gestaltenfülle keine absolute Größe angibt, sondern eine Relation der Wahrscheinlichkeiten.

"Zwar entspricht, wie oben festgestellt, Shannons Zahl möglicher Zustände, die man dadurch herstellt, daß man verschiedene Buchstaben aneinanderreihet, nicht der Boltzmannschen Zahl möglicher Mikrozustände, die entstehen, wenn Teilchen mit unterschiedlichen Energiemengen ausgestattet werden, aber sie haben beide mit der Unbestimmtheitsmathematik zu tun. Beide setzen einen Entropiezuwachs mit einer Zunahme der Unbestimmtheit gleich. Boltzmann verknüpft den Entropiezuwachs eines physikalischen Systems mit einer Zunahme seiner thermodynamischen Wahrscheinlichkeit. Shannon verbindet (in Zusammenarbeit mit Weaver) den Entropiezuwachs einer Nachricht mit größeren Freiheitsgraden und folglich mit einem größeren 'Informationsgehalt'. Für beide ist die Basis Null erreicht, wenn die Zahl der Zustände auf einen einzigen (festgelegten) Zustand reduziert ist. In Shannons Fall schließt jede gegebene Buchstabenkette, sobald sie zu Papier gebracht oder in ein Telefon gesprochen ist, alle anderen Möglichkeiten aus. An diesem Punkt in Raum und

⁴³⁰ Philip Mirowski, a.a.O., p.62

Zeit wird P_i auf 1 reduziert. Wenn eine Buchstabenfolge spezifiziert worden ist, ist die Unbestimmtheit beseitigt. Bei Boltzmann gilt das gleiche für einen idealen Kristall bei 0°K .

Sowohl im thermodynamischen wie im linguistischen Fall erhalten wir durch die Elimination der Ungewißheit eine Null-Entropy-Basis.“⁴³¹

Zero entropy ist ein anderer Name, der physikalische Begriff für die Sprachlosigkeit, das große Thema und die Herausforderung der Moderne. Die Avantgarde folgt ihrem Rauschen wie in einen Schmelztiegel der Formen. Darin sind die Grenzen von Glauben und Wissen fließend. Aus der Perspektive der Mimesis führt ihr Weg ins Ungewisse einer Bewußtseinslandschaft, deren Bilder so stumm sind wie eine Madonna, leer wie eine Ikone, die überfließen und sich denjenigen offenbaren, der 'zu hören', 'zu sehen verstehen'.

“Die neue Welt besitzt ihre eigenen Dimensionen von Licht, Farbe, Raum, Formen, Oberflächen, Klang-Rhythmen und Bewegung – ein Reichtum an Eigenschaften und Sinneseindrücken, die begriffen und erfahren werden wollen. Wenn wir Erfahrung mit Erfahrung, Bild mit in Beziehung setzen, können wir uns auf unsere eigene Umgebung konzentrieren und über die Ebene der Vernunft hinaus ein Bewußtsein für die neue Ordnung auf der Ebene der Sinne und Gefühle entwickeln. [...] Wissenschaft scheint heute die zuverlässigste und stärkste Einheitskraft zu sein.“⁴³²

Die Wissenschaft, einverstanden, aber welche Wissenschaft? Diejenige, die sich darauf beschränkt, die Grenzen aufzuzeigen? Oder die Wissenschaft, die die Grenze nur als Anhaltspunkt für etwas nimmt, was darüberhinausgeht? Cassirer bemerkt zu Leibniz: “Die Natur der Dimensionen gilt ihm in den bisherigen Lehren nicht genügend begriffen: “denn obgleich es im Raume, für sich betrachtet, nur drei Dimensionen giebt, so giebt es doch im Körper weit mehr. Und wenn man auch im Geometrischen nicht über das Körperliche hinausgehen kann, so sind doch die höheren Potenzen und Gegenstände von vier, fünf oder mehreren Dimensionen nichts Imaginäres, sie man gewöhnlich annimmt. Denn nicht nur gehört das spezifische Gewicht zur

⁴³¹ Tom Stonier, *Information und die innere Struktur des Universums*, p.47ff; “Mit Hilfe von Shannons Gleichung können wir die Zahl der möglichen Buchstabenketten berechnen, wenn die Zahl der Buchstaben, aus denen wir wählen können, festliegt:

$$H_n = -\sum P_i \log P_i$$

Shannons mittlerer Informationsgehalt H_n geht gegen null, wenn die Zahl der möglichen Buchstabenkombinationen P_i auf eine einzelne beschränkt ist.” A.a.O. S.46

⁴³² György Kepes, a.a.O., p.19

Größenbestimmung eines gegebenen Körpers, sondern auch seine Geschwindigkeit und alle anderen 'Qualitäten' und 'Kräfte', die er in der Mechanik empfängt: sie alle sind demnach als Dimensionen zu bezeichnen." ⁴³³

Was ist Gewißheit, was ungewiß? Mit dem Paradigma der Information kommt die alte erkenntnisphilosophische Frage erneut auf die Tagesordnung. Schon nach der Scholastik liegt die Gewißheit in der Anschauung. In der Anschauung erscheint die Wahrheit als zeitlose Form, im Körper, dem Spiegel des zeitlosen Raums, ewig gegenwärtig. Das Organ der Anschauung ist das Auge. Das Auge sieht nur das Licht. Für den Schatten ist es blind. Der Blinde zählt auf das Vertrauen des Lahmen.

Wissen und meinen verhalten sich wie Endlichkeit und Unendlichkeit. Das Anschauliche bietet nicht nur dem Auge Halt im Unendlichen. Der Körper markiert den Ort der ewigen Wiederkehr. Für das Unendliche hat man keinen Begriff. Hier liegt das Problem. Das Licht ist endlich – unter der Voraussetzung, daß man es als sichtbaren Ausschnitt aus dem unsichtbaren Spektrum definiert, was keine wirklich physikalische Definition ist. Darüberhinaus ist es unmöglich, das Licht unabhängig von der Wahrnehmung zu bestimmen. Die Bestimmung dessen, was das Licht ist, verschiebt sich zunehmend vom Auge hin zu den Bewußtseinsprozesse; zunehmend von dem, was es als Körper oder Materie bewirkt, hin zu dem, wie es 'informiert'.

Dabei wird das Licht zunehmend differenziert betrachtet. Innerhalb des physiologisch bedingten Ausschnitts zerfällt es Licht in die prismatischen Farben. Farben sind Brüche, Diskontinua des äußerlich, oberflächlich betrachtet homogenen Mediums⁴³⁴, die vom weißen Licht überstrahlt werden⁴³⁵. Andererseits steht das Feld der Farben fest, so daß jede Farbe ihren Ort hat und in ihrem Verhältnis zu den anderen Farben

⁴³³ Ernst Cassirer, Leibniz' System, S.130

⁴³⁴ "Der gesamte Körper ist [...] nicht sehr farbenreich. Wie eindrucksvoll aber verändert sich die Farbe bei Krankheit! So wird die Darstellung pathologischer Veränderungen das eigentliche Gebiet der Farblithographie, und das so entschieden, daß man sagen darf: ohne die Erfindung und den bald einsetzenden Gebrauch des farbigen Steindrucks durch das große Lieferungswerk von Jean Cruveilhier (1791-1874) mit seinen 230 Tafeln, die in den Jahren 1830-1842 über ganz Europa verbreitet wird, hätte es keine pathologische Anatomie als allgemeine Grundlage der medizinischen Ausbildung gegeben." (Marielene Putscher, a.a.O., S.54) Was für die "Form die Logik der Erscheinung [...] bedeutet die Farbe [für] deren psychologischen und metaphysischen Charakter." Georg Simmel, a.a.O., S.60

⁴³⁵ Goethe vertrat offenbar die Ansicht, daß "die weiße Menschenrasse die schönste war", weil sich das "notwendig aus der Skala des Farbkreises" seiner Farbenlehre ergab (Beat Wyss, Trauer der Vollendung, S.78). Einen ähnlichen ideologischen Weißabgleich für ein ungebrochenes Selbstbild nimmt Heidegger für die Sprache vor. Er verordnet: "Der Geist spricht deutsch."

bezeichnet ist⁴³⁶. Hat man dieses Feld verlassen, fällt es schwer, außerhalb des Sichtbaren einen ähnlich verlässlichen Orientierungsrahmen zu finden.

In der klassischen Episteme liegt jenseits des Sichtbaren wie ein gefährliches Moor das Feld der Spekulation. Wer sich auf dieses Feld des Hörensagens und der Imaginationen begibt – und jeder tut dies ständig –, muß dem anderen vertrauen können. Ian Hacking erinnert an die alte Bedeutung der Wahrscheinlichkeit: „Wahrscheinlichkeit hat zwei Seiten: Sie bezieht sich einerseits auf den Grad an Glauben, der durch Evidenz gestützt wird; sie bezieht sich andererseits auf die Neigung von Zufallsvorrichtungen, stabile relative Frequenzen zu erzeugen.“⁴³⁷ *Probability* ist ein Attribut der Glaubensgemeinschaft und ein Maß der Glaubwürdigkeit. Das Maß der Glaubwürdigkeit ist die Evidenz, worauf sich der Glaube stützt. Um ein ökonomisches Bild zu gebrauchen: Das Gold ist die Evidenz. An seinem (schwankenden) Wert bemißt sich die Kreditwürdigkeit jedes Einzelnen. ‘Ins Ökonomische übertragen’ will sagen, von der Annahme eines ‘Wertgesetzes’ ausgehen, das aus den informellen Beziehungen des Haushalts abstrahiert wird. Dieses Gesetz bestimmt die ‘Glaubwürdigkeit’ als eine meßbare Größe, die unabhängig von den individuellen Gesellschaftern ermittelt wird, die sich gleichwohl auf etwas beziehen muß, was alle Gesellschafter teilen. Das Gold erhält somit den Status eines (ökonomischen) Mediums in dem Sinn, daß es zwischen dem materiellen ‘Gebrauchswert’ und dem symbolischen ‘Tauschwert’ vermittelt.

Worüber ‘definiert’ sich eine Gemeinschaft, die mobil macht, durch Eroberung oder Allianz wächst, deren Land nicht aller Vaterland, deren Sprache nicht allen Muttersprache ist? – Die platonische Antwort ist die Idee; die aristotelische ist die

⁴³⁶ „... für die Farbqualitäten gilt mithin die projektive Geometrie. Alle durch Mischung aus drei Grundfarben *A, B, C* entstehenden Farben bilden das ‘Dreieck’ *ABC*. Als zweidimensional erweist sich der Farbraum durch den Umstand, daß drei Grundfarben durch Mischung alle andern erzeugen, oder daß wenigstens aus solchen Dreiecken sich das ganze Farbfeld zusammensetzen läßt. Die wirklichen Farben erfüllen nämlich nur einen beschränkten Ausschnitt der ganzen projektiven Ebene. Aber man kann ihn, wie wir in Paragraph 2 geschildert haben, ideell zur vollen projektiven Ebene erweitern; und man muß für die Grundfarben *A, B, C* ideelle Farben wählen, wenn das Feld der wirklichen Farben ganz in das Dreieck *ABC* hineinfallen soll. Die reinen Spektralfarben liegen in der projektiven Farbebene auf einer krummen Kurve, deren äußerste Enden sich sehr nahe kommen und durch das Purpur überbrückt werden. - Es ist für die philosophische Diskussion der Geometrie wichtig, daß neben dem Raum noch ein ganz anderes Gebiet anschaulicher Gegebenheiten besteht: die Farben welche ein geometrischer Behandlung fähiges Kontinuum bilden.“ Hermann Weyl, a.a.O., S.95

⁴³⁷ Ian Hacking, *The Emergence of Probability*, p.1

Usie, "das aus Form und Materie 'zusammengewachsene' Concretum, das Ding." Die "Substanz."⁴³⁸

Die Idee ist, frei interpretiert, Einheit außerhalb der Zeit stehend gedacht, als etwas, das ek=sistiert. Die Usie ist Einheit innerhalb der Zeit, sie so lange still steht, wie Eintracht herrscht. Die Spannung, als treibende Kraft insbesondere die zwischen Wissen und Meinen, in der Wissenschaft besonders ausgeprägt, entlädt sich in der Materie. Sie registriert die Veränderungen und nimmt die Information sozusagen als Geschichte der Form auf sich. "Das Wort Hyle, lateinisch [sic!] Materie, bedeutet ursprünglich Holz [genau genommen. Brennholz, wp]; als Terminus meint es den Stoff, der die Form annimmt, der 'informiert' wird. Auf der Höhe aristotelischer Abstraktion bezeichnet Materie die Möglichkeit. Möglichkeit gibt es in der Zeit, durch sie gibt es Änderung, Kinesis, was wir meist verengend mit Bewegung übersetzen."⁴³⁹ Die Einheit muß herbeigeführt, sie muß *hergestellt* werden – und die Hyle ist das Mittel der Vereinheitlichung. Die Materie ist das, worum sich alles dreht; dasjenige, woran sich alle Unterschiede messen lassen. "Die aristotelische Physik ist, wie man sieht, umfassend. Sie ist einerseits den Phänomenen ganz nahe. Sie läßt sich in der Alltagssprache ausdrücken. Sie erreicht andererseits mit Begriffen wie Form und Möglichkeit eine sehr hohe Abstraktionsstufe."⁴⁴⁰

Hacking schreibt, "Europa begann, genau an dem Punkt seiner Geschichte Modelle von Zufall, Wahrscheinlichkeit und Erwartung zu verstehen, als theologische Ansichten öttlicher Vorhersehung durch den erstaunlichen Erfolg mechanischer Modelle bestärkt wurden."⁴⁴¹ Die Mechanik tritt in Konkurrenz zur göttlichen Vorsehung.

⁴³⁸ Carl Friedrich von Weizsäcker, a.a.O., S.568ff.

⁴³⁹ Carl Friedrich von Weizsäcker, a.a.O., S.569

⁴⁴⁰ Carl Friedrich von Weizsäcker, a.a.O., S.569

⁴⁴¹ Ian Hacking, a.a.O., p.2

3.1 *Some people call Cyberia home...*

„Im Anfang war das Wort.“

„An den Worten – nicht an den Chips – hängt im Moment alles. Die Cybermanie lebt nicht von einer Technik, die für dich und mich verfügbar ist wie ein Faxgerät, sondern sie lebt von der Verheißung, daß es diese Technik einmal geben wird.“⁴⁴²

„Assembled word cyberspace from small and readily available components of language. Neologic spasm: the primal act of pop poetics. Preceded any concept whatever. Slick and hollow – awaiting received meaning.“⁴⁴³

„... meines Wissens wurde der Begriff '*cyberspace*' erstmals von William Gibson in seiner Erzählung '*Burning Chrome*'⁴⁴⁴ benutzt. Das Werk beschreibt Benutzer, die Vorrichtungen gebrauchen, '*cyberdecks*' genannt, mit denen sich ihre normalen Sinnesorgane außer Kraft setzen lassen und die ihnen eine umfassende sensorische Schnittstelle mit dem weltweiten Computernetzwerk bieten; beim Gebrauch dieser Geräte spricht man davon, daß die Benutzer 'im Cyberspace' sind. (Das Konzept erschien schon vor Gibson in Venor Vingles Erzählung '*True Names*'⁴⁴⁵.) 'Cyberspace' ist also der metaphorische 'Ort' wo man 'ist', wenn man sich Zugang zum weltweiten Computernetzwerk verschafft. – Obwohl Gibsons Vorstellung, wie cyberspace funktioniert, in mancher Hinsicht absurd ist, hat es doch für Anregung in der Computergemeinschaft gesorgt.“⁴⁴⁶

„Wann immer Pohl oder Asimov etwas schreiben, habe ich das Gefühl, das sofort lesen zu müssen. Sie könnten eine neue Idee haben. Asimov arbeitet seit einigen Jahren an einem Problem. Wenn einer eine intelligente Maschine hätte, welche Beziehung würde sie zu den Menschen entwickeln? Wie werden sie miteinander umgehen, wo doch ihr Denken so verschieden ist?“⁴⁴⁷

⁴⁴² Micky Remann, *Cyber, Cyber über Alles?*, S.17

⁴⁴³ William Gibson, *Academy Leader*, p.27

⁴⁴⁴ William Gibson, *Burning Chrome*, o.S.

⁴⁴⁵ Venor Vingle, *True Names*, o.S.

⁴⁴⁶ Frequently Asked Questions on alt.cyberpunk

⁴⁴⁷ Marvin Minsky zit.b. Stewart Brand, *Media Lab*, p.273

„*Cyberpunk*-Literatur behandelt im allgemeinen Randexistenzen in technologisch fortgeschrittenen kulturellen 'Systemen'. In *cyberpunk*-Erzählungen gibt es für gewöhnlich ein 'System', das das Leben der meisten 'gewöhnlichen' Menschen überherrscht, sei es in Form einer repressiven Regierung, einer Gruppe großer, parternalistischer Kooperativen oder einer fundamentalistischen Religion. Diese Systeme werden mit Hilfe gewisser Technologien verbessert (ihr Fortschritt erscheint den meisten Menschen heute beunruhigend), insbesondere durch 'Informationstechnologie' (Computer, die Massenmedien), wobei die Verbesserung darin besteht, daß Menschen, die sich im System befinden, darin gehalten werden. Häufig erstreckt sich dieses technologische System auf menschliche 'Komponenten', vermittelt Gehirn-Implantaten, Prothesen von Gliedmaßen, geklonten oder genetisch manipulierten Organen, usw. Die Menschen selbst werden Teil der 'Maschine'. Das ist der '*cyber*'-Aspekt von *cyberpunk*. – Gleichwohl gibt es in jedem kulturellen System diejenigen, die am Rand leben, auf der 'Schneide' – Kriminelle, Außenseiter, Visionäre oder jene, die einfach nur Freiheit um ihrer selbst willen wollen. Cyberpunk-Literatur konzentriert sich auf diese Menschen und oft darauf, wie sie die Technologie zu ihren Gunsten verwenden. Das ist die '*punk*'-Seite von *cyberpunk*.“⁴⁴⁸

„Der eigentliche Cyberpunk entstand aus einer pessimistischen Sicht, die der von William Burroughs ähnelt. Im allgemeinen schreibt man den Menschen, Geschichten und Milieus der Bücher William Gibsons das Verdienst zu, eine völlig neue Ästhetik des science-fiction-Romans hervorgebracht zu haben und mit Filmen wie *Bladerunner*, *Max Headroom* und *Batman* in einem fruchtbaren Austausch zu stehen.“⁴⁴⁹

William Gibson „stellt sich vor, daß alles, was der Computer erschafft, eines Tages in einer komplexen virtuellen Realität zusammen leben wird – 'in der unvorstellbar komplexen gemeinsamen Halluzination der Menschheit, der Matrix, in einem kubischen Raum, in den die heißen Kerne der großen Konzerne brennen wie neonhelle Supernovae, mit Daten, die so dicht sind, daß die Sinne unter ihrer Komplexität versagten, würde man versuchen, auch nur wenig mehr zu verstehen als deren bloße Konturen.“⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Frequently Asked Questions on alt.cyberpunk

⁴⁴⁹ Douglas Rushkoff, *Cyberia*, S.273

⁴⁵⁰ Stewart Brand, a.a.O., S.299

“Die Matrix hat ihre Wurzeln in primitiven Videospielen’, sagte der Sprecher, ‘in frühen Computergrafikprogrammen und militärischen Experimenten mit Schädelelektroden.’ Auf dem Sony verblaßte ein zweidimensionaler Weltraumkrieg hinter einem Wald mathematisch generierter Farnen, die die räumlichen Möglichkeiten logarithmischer Spiralen demonstrierten. Eisig blaues militärisches Filmmaterial trat in den Vordergrund, Versuchstiere, die an Testeinrichtungen angeschlossen waren, Helme, die Befehle in die Feuerleitsysteme von Panzern und Kampfflugzeugen einspeisten.”⁴⁵¹

“Der Auftrag: Schaffen Sie ‘Leben’. Lassen Sie Kinder realistische Lebewesen erfinden und diese anschließend in ganzheitlichen computerisierten Ökosystemen aussetzen – lassen Sie sie etwas über die Schöpfung des Universums lernen, indem sie selbst eins erschaffen. Die Tiere, die Sie schaffen, werden sich verhalten, lernen oder sich sogar autonom weiterentwickeln. Mit der gegenwärtigen Computerwissenschaft ist so etwas bislang kaum möglich. – Alan Kay⁴⁵²: “Das Vivarium⁴⁵³ dient verschiedenen Leuten für unterschiedliche Zwecke. Ich benutze solche Projekte, um besser zu verstehen, was Kinder können, und um herauszufinden, ob irgend etwas im Computer ihre Reichweite und ihre ästhetische Sensibilität stärken kann. Apple hingegen erhofft sich ein paar Nebenprodukte, wie sie auch beim Dynabook⁴⁵⁴-Projekt in Xerox PARC⁴⁵⁵ abgefallen sind. Nur daß Apple im Gegensatz zu Xerox clever genug wäre, daraus auch tatsächlich Produkte zu machen. Es gibt

⁴⁵¹ William Gibson, *Neuromancer*, p.52

⁴⁵² “Alan Kay, Principal Scientist at Xerox PARC, often credited as the father of the personal computer. Many thought that Kay was mad when, in the 1970s, before he had an opportunity to prove his genius at Atari, he would walk around with a small cardboard box that he said would one day be a personal-information tool”, Robert Rivlin, *The Algorithmic Image*, p.4

⁴⁵³ “Ich habe das ‘Vivarium’ nicht erfunden [...] Ursprünglich stammt die Idee von Ann Marion und zwar aus unserer gemeinsamen Arbeit bei Atari. Eines unserer Projekte bestand darin, intelligente und autonome Charaktere für Warner Cartoons zu entwickeln.” Alan Kay, zit.b. S.Brand, a.a.O., S.130

⁴⁵⁴ a ““hand-held stand-alone interactiv graphic computer’ that could handle a couple of megabytes of text, could make pictures with a program called ‘Paintbrush,’ could animate them, would allow children to do their own design and programming of tools, including games [...] and would link up directly with other Dynabooks via telephone with the world’s libraries. [...] Fourteen years later there are still no Dynabooks in the world, but pieces of the fantasy as well as innumerable tools and design ideas developed in its pursuit everywhere”. S.Brand, a.a.O., p.96ff

⁴⁵⁵ Xerox Palo Alto Research Center, “the same center at which Alan Kay and others developed another major concept in computer graphics: windowing. A window is simply the mathematical description of a two-dimensional rectangle that is slid over the surface of a two-dimensional world-coordinate area to define which part of the world-coordinate area is to be viewed on the screen.” Robert Rivlin, a.a.O., p.73

jedoch bei diesem Projekt keine einzulösenden Ergebnisse. Ich habe ihnen nichts versprochen. Sie sind also ehrenwerte Finanziere von Grundlagenforschung.“⁴⁵⁶

“Gibson’s Inspiration ist Thomas Pynchon, nicht Benoit Mandelbrot. (‘William Gibson besitzt keine öffentliche e-mail-Adresse. Er gibt nicht einmal besonders viel um Computer. Bevor er *Mona Lisa Overdrive* schrieb, benutzte er keinen und dachte bei der Entwicklung seines ‘*cyberspace*’ an Kinder, die Videospiele spielten.“⁴⁵⁷)

Der Raum hinter dem Bildschirm – die gemeinsame Halluzination – ist die erste moderne Inkarnation Cyberias. Gibson und sein Gefolge sind nicht deshalb Cyberpunk-Autoren, weil sie sich für Hacker interessieren, sondern weil sie in der Lage sind, die Gesamtheit der menschlichen Erfahrung als eine Art neutrales Netz zu begreifen.

[...]

Es blieb bislang den weniger bekannten Schriftstellern wie dem WELL⁴⁵⁸ -Bewohner Marc Laidlaw vorbehalten, Figuren zu erfinden, deren Verherrlichung Cyberias die Sinnlosigkeit des Lebens in einer verfallenden Welt aufwiegt. Seine Geschichte ‘Probability Pipeline’, die er mit Hilfe des Cyber-Romanciers und Mathematikers Rudy Rucker schrieb, handelt von zwei Freunden, den Surfer Delbert und den Surfbrett-Designer Zep, die das ultimative Brett erfinden: den ‘Prügel’, der mit Hilfe der Chaos-Mathematik Riesenwellen erzeugen kann.“⁴⁵⁹

“Systeme der virtuellen Realität können *cyberspace* verwenden, um physischen Raum darzustellen, bis zu dem Grad, daß wir uns in einer übermittelten Szene telegegenwärtig fühlen, sei es auf dem Mars oder in der Tiefsee. Aber die Datenkonstruktion der Cyberwelt zieht den Benutzer weg von den inneren Bio-Energien, die durch unseren Primärkörper fließen. Die Schnittstelle gehört dem Geist, der die Darstellung liebt. Während wir vor der Schnittstelle sitzen, wie die lebensgroßen Skulpturen von Segal, verstärken wir die repräsentierende

⁴⁵⁶ S.Brand, a.a.O., p.130ff

⁴⁵⁷ Frequently Asked Questions on alt.cyberpunk

⁴⁵⁸ Whole Earth ‘Lectronic ‘Link, virtual community in der S.F. Bay Area

⁴⁵⁹ Douglas Rushkoff, a.a.O., p.179ff.

Geisteshaltung. Wir erleben eine Welt unter Kontrolle, selbst wenn wir beobachten, wie die Welt zu irgend einem beliebigen Zeitpunkt außer Kontrolle geraten ist."⁴⁶⁰

"Ich befinde mich im *cyberspace*. Einmal mehr finde ich Zuflucht zu einer freieren Art des Schreibens, eine flüssigere und zufälliger Art des Schreibens. Ich muß mich eines Berges brauner Gedanken entledigen, deren Rückstände meinen Weg versperren. Ich suche nach der Farbe des Seins an einem Ort wo Information fliegt und glitzert, Verbindungen zischen und klappern, mein Gedanke ist mein Pfeil. Ich kombiniere Wörter und besetze Orte, die aus diesen Gedanken hervorgehen. Jedes Mediums hat seine eigenen Wörter, jede Wortmischung besitzt der Möglichkeit nach Bedeutung. Dichter haben das schon immer gewußt. Jetzt kann ich die Wörter verschiedener Medien mischen und zuschauen, wie die Bedeutung navigierbar wird, kann darin eintreten und schauen, wie Magie und Musik miteinander verschmelzen."⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Michael Heim, *The Metaphysics of Virtual Reality*, p.79

⁴⁶¹ Marcos Novak, *Liquid Architectures in Cyberspace*, p.229

„Alles, was ich tat: faltete⁴⁶² Wörter wie gelernt Jetzt erwachsen andere Wörter aus den Zwischenräumen.“⁴⁶³

...

⁴⁶² pli [pli] m, Falte, Knick, Bruch: „Die drei Schicksalsgöttinnen - nach anderer Lesart auch Io, die Schwester des Phoroneus - schufen die fünf Selbstlaute des ersten Alphabets und die Mitlaute B und T. Palamedes, der Sohn des Nauplios, erfand die übrigen elf Konsonanten. Hermes formte diese Laute zu Buchstaben, die er, nach der Fluginformation der Kraniche, als Keile stilisierte. Über ihn gelangte das System von Griechenland nach Ägypten. Es war das pelasgische Alphabet, das Kadmos später nach Boiotien zurückbrachte und das Enandros von Arkadien, ein Pelasger, in Italien einführte. Dessen Mutter Carmenta schuf die fünfzehn Buchstaben des lateinischen Alphabets.

Später werden dem griechischen Alphabet von Simonides von Samos und Epicharmos von Sizilien noch andere Konsonanten hinzugefügt. Die beiden Selbstlaute langes O und kurzes E aber werden von den Priestern des Apollon geschaffen, damit seine heilige Leier für jede einzelne der sieben Seiten einen Vokal hatte.

Alpha war der erste der achtzehn Buchstaben. Alphe bedeutet Ehre, und alphainein heißt 'erfinden'. Außerdem war Alpheios der bedeutendste aller Flüsse. Der Boioter Kadmos beließ alpha, obwohl er die Reihenfolge der Buchstaben veränderte, an der Spitze, weil aleph in der phoinikischen Sprache Ochs bedeutet und Boiotien das Land der Ochs ist.“ Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie, S.163

„Kriterien [...], wann eine wissenschaftliche Erkenntnis konsequent und endgültig genannt werden kann. Zunächst ein mehr äußerliches Kriterium: So lange sich irgendein Bereich des geistigen Lebens stetig und ohne inneren Bruch fortentwickelt, sind dem einzelnen Menschen, der in diesem Bereich arbeitet Einzelfragen gestellt, gewissermaßen handwerkliche Probleme, deren Lösung zwar nicht Selbstzweck ist, aber im Interesse des allein wichtigen großen Zusammenhanges wertvoll scheint. Diese Einzelprobleme sind gestellt, sie brauchen nicht erst gesucht zu werden, und ihre Bearbeitung ist die Voraussetzung für die Mitarbeit am großen Zusammenhang. So haben etwa mittelalterliche Bildhauer sich bemüht, die Falten an den Gewändern möglichst gut wiederzugeben, und die Lösung dieses Einzelproblems war notwendig, weil auch die Falten in den Gewändern der Heiligen in dem großen religiösen Zusammenhang standen, der eigentlich gemeint war. In ähnlicher Weise waren und sind in der modernen Naturwissenschaft stets Einzelfragen gestellt, deren Bearbeitung die Voraussetzung bildet zum Verständnis des großen Zusammenhanges. Diese Fragen waren auch in der Entwicklung der letzten fünfzig Jahre stets von selbst gestellt, sie mußten nicht gesucht werden, und das Ziel war stets der gleiche große Zusammenhang der Naturgesetze. Insofern ist rein äußerlich kein Grund zu sehen für irgendeinen Bruch in der Kontinuität der exakten Naturgesetze.

Hinsichtlich der Endgültigkeit der Ergebnisse aber ist daran zu erinnern, daß es im Bereich der exakten Naturwissenschaften immer wieder endgültige Lösungen gegeben hat für bestimmte umgrenzte Erfahrungsbereiche. Die Fragen z.B., die mit den Begriffen der Newtonschen Mechanik gestellt werden können, fanden auch ihre für alle Zeiten endgültige Beantwortung durch die Newtonschen Gesetze und die aus ihnen gezogenen mathematischen Folgerungen. Diese Lösungen reichen allerdings nicht weiter als die Begriffe der Newtonschen Mechanik und ihre Fragestellung. Daher war z.B. schon die Elektrizitätslehre einer Analyse mit diesen Begriffen nicht mehr zugänglich, und so haben sich bei der Durchforschung dieses neuen Erfahrungsbereichs wieder neue Begriffssysteme ergeben, mit deren Hilfe die Naturgesetze der Elektrizitätslehre endgültig mathematisch formuliert werden konnten. Das Wort 'endgültig' bedeutet also im Zusammenhang der exakten Naturwissenschaften offenbar, daß es immer wieder in sich geschlossene, mathematisch darstellbare Systeme von Begriffen und Gesetzen gibt, die auf bestimmte Erfahrungsbereiche passen, in ihnen überall im Kosmos gelten und keiner Änderung oder Verbesserung fähig sind; daß aber natürlich nicht erwartet werden kann, daß diese Begriffe und Gesetze auch geeignet sein werden, später neue Erfahrungsbereiche darzustellen. Nur in diesem eingeschränkten Sinne kann es überhaupt vorkommen, daß wissenschaftliche Erkenntnis ihre endgültige Fixierung in der mathematischen oder irgendeiner anderen Sprache findet.“ Werner Heisenberg, Das Naturbild der heutigen Physik, S.63ff.

⁴⁶³ William Gibson, Academy Leader, p.27

CYBERIA nimmt uns mit dorthin. Für mehr als zwei Jahre lebte Douglas Rushkoff unter den Spielern, die Cyberia erfinden und es an uns weitergeben. CYBERIA ist sein lebhafter Bericht. In einer Sprache geschrieben, die auch denen zugänglich ist, die nie psychodelische Drogen genossen oder über ein Computermodem kommuniziert haben, ist dies eine Reise in die Gedanken und Leben von Menschen an der Grenze eines großartigen sozialen Experiments, Menschen, die auf der Schneide der Kultur leben – oder surfen.“⁴⁶⁴

Metamedium Moses spricht, sein Blick auf das Land der „all night raves, cyberliterature, and psychedelic renaissance“, vom schmalen Grat zu seinem Volk hinab, letzte Etappe im Anstieg aus den Bleiwüsten der Gutenberg-Galaxie. Man kennt diese Textsorte. Man kennt ihren Ort, oder sollte man sagen: Ab-Ort des Klappentexts. Vor dessen Geruch nach den Niederungen der Literatur rümpft der Kritiker die Nase. Sie ist nicht zitierfähig. Zu oft wirbt der Umschlag mit haltlosen Versprechungen um jeden Leser und wird mit dem Kauf des Buchs entbehrlich. Der Klappentext ist ebensowenig Literatur, wie die Farbe des Buchrückens ein Ordnungskriterium, nur eine anonyme, vom Inhaltsverzeichnis schamhaft unterdrückte 'schnelle Nummer', die in der Paginierung keinen Platz hat; heute der letzte Schrei, morgen so out wie ein kleidsamer Mantel im neuesten Schnitt der Marketing-Couture. Ein anderer Mantel: „Vor den meisten Reisenden, und vor allen Kaufleuten, liegt die Straße von China nach Indien wie sie für Jahrhunderte gelegen hat, durch Sinkiang entlang der antiken ‚Seidenstraße‘, die die romantischste und kulturell bedeutendste Handelsroute in der Geschichte der Welt darstellt.“⁴⁶⁵

Wenn die „Einsicht in die innere Verschlungeneheit von Auslegung und Verstehen“, wie Gadamer schreibt, geeignet ist, „die falsche Romantisierung der Unmittelbarkeit zu zerstören, die Künstler und Kenner im Zeichen der Genieästhetik betrieben haben und betreiben“⁴⁶⁶, führen uns möglicherweise die Neuen Medien zu neuen Einsichten nicht nur in das Wesen der Kunst, sondern vor allem in das Verhältnis von Genieästhetik des künstlerischen Subjekts und Wahrheitshypothese des wissenschaftlichen Objekts. Helm auf und ab die Post: „Ich setze das taucherbrillenähnliche Sichtgerät auf, das mir Bilder direkt auf die Netzhaut projiziert,

⁴⁶⁴ Douglas Rushkoff, Cyberia [amerikan.. Ausgabe], p.181

⁴⁶⁵ offensichtlich eine Beschreibung des Autors, Peter Fleming, News from Tartary

⁴⁶⁶ Hans-Georg Gadamer, a.a.O., S.377

bekomme den Handschuh angezogen und bin drin im Cyberspace. – Ich fliege durch den Raum, über den Swimmingpool, merkwürdige Objekte sausen an mir vorbei. Den Pool nur noch ganz klein unter mir, drehe ich um und fliege im Sturzflug durch Mauern, durch die Tür und lande im Büro. Vor mir ein Regal mit Büchern, ein Stuhl, ein Schrank, ein Bild. Ich ergreife eines der Bücher. Es öffnet sich.“⁴⁶⁷ – “Ich strecke den Zeigefinger aus und treibe in der bedeuteten Richtung zu dem Bücherregal an der Wand. Ich versuche mir ein Buch zu nehmen, aber meine Hand geht hindurch. – ‘Mach in dem Buch eine Faust, dann hast du’s’, sagt meine unsichtbare Führerin. – Ich gehorche, und als ich meine Hand wieder bewege, bleibt das Buch darin verändert. Ich öffne meine Hand und ziehe sie weg. Das Buch bleibt über dem Regal hängen.“⁴⁶⁸ – “Sie machen sich bereit für eine Reise in eine andere Realität. Sie setzen sich einen Kopfhörer auf, stülpen den Helm mit seinen winzigen Video-Displays für beide Augen über und ein Paar Spezialhandschuhe. Dreidimensionale, vom Computer generierte Bilder tauchen auf Ihren Augenschirmen auf. Video-Hände ahmen die Bewegungen Ihres Körpers nach. Geräusche scheinen von überallher zu kommen, nicht nur von irgendwo in Ihrem Kopf, wie Sie das bei Kopfhörern gewohnt sind. – Vor Ihnen schwebt ein Mischpult. Die Musik kommt offenbar aus ein paar Metern Entfernung. Wenn Sie einen Kanal hochziehen, schiebt sich sein Sound auf ein paar Zentimetern an Ihr Ohr heran, während der Rest des Mixes bleibt, wo er ist. Wenn Sie das Pult auseinanderziehen, tauchen auf ihm so viele Input-Kanäle auf, wie Sie wollen. Das Brett ist unendlich dehnbar.“⁴⁶⁹ – Erfahrungen am Anfang einer Reise ohne Ende. ‘Cyberspace – Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten’, ‘First Steps’ – Rites de passage: “Sie ließ die Elektroden über ihr orangefarbenes Seidenkopftuch gleiten und strich die Kontakte glatt gegen ihre Stirn. ‘Auf geht’s,’ sagte sie.“⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ Benjamin Heidersberger, *Die digitale Droge*, S.53

⁴⁶⁸ John Perry Barlow, *Im Nichts sein*, S.255

⁴⁶⁹ David Trubitt, *Auf zu neuen Welten - Virtuelle Realitäten und elektronische Musik*, S.135

⁴⁷⁰ William Gibson, *Count Zero*, zit.n. David Tomas, *Old Rituals for New Space: Rites de Passage and William Gibson's Model of Cyberspace*, p.37

3.2 Who framed R.R. (Rembrandt van Rijn) ?

„Eine Kunstgeschichte, die die Wandlungen der bildenden Kunst und ihr Verhältnis zum Licht betrachtet, gibt es noch nicht. Sie hätte es zweifellos mit einem viel schwerer faßbaren Element zu tun als z.B. jene Kunstgeschichte, die das Verhältnis zum Raum untersucht.“⁴⁷¹ Nun hat die Kunstgeschichte, vertreten durch das Rembrandt-Projekt und gewiß nicht zum ersten Mal, das Werk des flämischen Meisters in ein neues Licht gestellt und ist dabei zu bemerkenswerten Ergebnissen gekommen: „Hofstede de Groot's Katalog der Rembrandt-Gemälde, der 1913 erschien, verzeichnete 988 Ziffern (einschließlich Inventar-Erwähnungen). Bredius' Katalog von 1935 hatte 630 Positionen; Bauch's Katalog von 1966 verwarf 70 Titel, die Bredius noch gelten ließ; Gersons überarbeitete Ausgabe des Bredius-Katalogs, 1969 veröffentlicht, stellt 56 Werke, die Bredius noch akzeptiert hatte, in einen Index der verworfenen Gemälde und erhebt Zweifel hinsichtlich vieler anderer; Gersons eigenes ‚Rembrandt Paintings‘ aus dem Jahr 1968 verzeichnet nur 420 Ziffern; und das gegenwärtige Werk des Rembrandt Research Project, von dem erst die ersten beiden Bände erschienen sind, scheint den Umfang des Gesamtwerks des Künstlers noch einmal zu verringern, auf weniger als 300 authentische Gemälde.“⁴⁷² Wie ein Monolith steht Rembrandt im Strom der Kunstgeschichte und erinnert an das Wort aus dem 4. Buch Moses: „Wenn euch eure Söhne morgen fragen, was bedeuten diese Steine für euch?, dann antwortet ihnen: daß die Fluten des Jordan vor der Bundeslade des Herrn wie abgeschnitten waren [...] So sind diese Steine ein ewiges Erinnerungszeichen für die Israeliten.“⁴⁷³ In direktem Verhältnis zu seiner Ausstrahlung steht die Halbwertszeit des Korpus seiner Gemälde⁴⁷⁴.

Schwer zu sagen, ob Sedlmayr das im Sinn hatte, als er von den „Wandlungen der bildenden Kunst und ihr [sic] Verhältnis zum Licht“ sprach; wobei sich die Frage erhebt, wie man überhaupt wissen kann, was jemand meint. Die Kunstgeschichte läßt sich von dem Wunsch nach Übereinkunft leiten, die durch Evidenz hergestellt wird, ohne wirklich evident zu sein. Aus heutiger Sicht, geprägt von der Erfahrung des

⁴⁷¹ Hans Sedlmayr, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, S.7

⁴⁷² *Art in the Making - Rembrandt*, Introduction, p.9

⁴⁷³ Jos. 4,6, 4 Moses

⁴⁷⁴ *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Vol.1-3,

Kinogängers und Fernsehzuschauers, erscheint uns das Bild der vor-kinematographischen Zeit als unzulänglich und veraltet in seiner Bewegungsdefizienz. Tatsächlich liegt aber in der 'Erstarrung' ein ganz wichtiges Motiv der alten Kunst. Der Künstler faßt 'Ereignisse', die offensichtlich und erfahrungsgemäß zusammengehören und auseinanderzufallen drohen, in einem neuen Rahmen und mit neuen Mitteln zu wiederum neuen, 'zeitfesten Formen' zusammen. In diesem neutralen Licht der Erstarrung sieht sich auch der Wissenschaftler selbst: nicht als jemand, der macht und gestaltet, sondern als jemand, der entdeckt und bewahrt. Gadamer schreibt, "... die moderne Naturwissenschaft ist nicht primär Wissenschaft von der Natur als dem sich selbst ausgleichenden Ganzen. Nicht die Erfahrung des Lebens, sondern die Erfahrung des Machens, nicht die Erfahrung des Gleichgewichts, sondern die der planmäßigen Konstruktion liegt ihr zugrunde. Sie ist, weit über den Geltungsbereich der speziellen Wissenschaft hinaus, ihrem Wesen nach Mechanik, Mechanik, d.h. kunstvolle Herbeiführung nicht von selbst eintretender Wirkungen."⁴⁷⁵

Solche (diskreten) Wirkungen, respektive Ereignisse, lassen sich nicht ohne weiteres "zu Strukturen oder Beständen aufaddieren, denn es handelt sich um Einheiten einer anderen Qualität. Eine Menge von Ereignissen hat als solche noch keine Struktur und erst recht nicht schon Bestand. [...] Will ein System über die Erzeugung hinaus sich auch die Kontrolle über Ereignisse durch Ereignisse ermöglichen [...], muß es Ereignisse in zeitfester Form repräsentieren, das heißt antezipieren bzw. erinnern können."⁴⁷⁶ Die Wahrheit stellt sich nicht her, es sei denn, man betrachtet die Mittel der Wahrnehmung und die Techniken der Darstellung als Manifestationen eines Erkenntnisprozesses, der sich darin als wahr erweist, daß die Mittel und Techniken in seinem Sinn funktionieren, sei es daß das Ergebnis dieses Zusammenwirkens als realistisch oder als konsistent erfahren wird – wobei der Unterschied zwischen dem Gegenständlichen des Realismus und dem Logischen der Konsistenz darauf schließen läßt, daß hier verschiedene Technologien zu unterschiedlichen Wirkungszusammenhängen und letztlich zu unterschiedlichen Auslegungen der Erfahrung führen.

⁴⁷⁵ Hans-Georg Gadamer, *Apologie der Heilkunst*, S.216

⁴⁷⁶ Niklas Luhmann, a.a.O., S.243

Die Kunst besteht gerade nicht darin, zu zeigen, was sowieso zu sehen ist, als vielmehr das nicht-Evidente zur Anschauung zu bringen.

„Thomas Mann bekennt sich in seiner Besprechung der Photographien von Renger-Patzsch eindeutig zur künstlerischen Photographie: 'Das Einzelne, Objektive, aus dem Gewoge der Erscheinungen erschaut, isoliert, erhoben, verschärft, bedeutsam gemacht, beseelt, – was hat, möchte ich wissen, die Kunst, der Künstler je anderes getan?'“⁴⁷⁷ Film demonstriert eindrucksvoll, daß Ereignisse, die scheinbar unabhängig voneinander stattfinden oder Zustände, die unabhängig voneinander herrschen, sich trotzdem als notwendig zusammengehörig darstellen, aber doch wiederum nur vermittelt des Mediums, das diese Zusammengehörigkeit z.B. im Rahmen eines Wirkungszusammenhangs repräsentiert, der ohne Mitwirkung des Mediums nicht zur Anschauung (und insofern auch nicht zur Kenntnis) gelangte. – “

Wie ist es möglich den piktorialen Eigenschaften der Photographie Rechnung zu tragen um die bemerkenswerte Tatsache zu erklären, daß Photographien eigentlich Bilder [pictures] sind? Eine Geschichte der Photographie mit Beschreibungen der frühesten Experimente zu beginnen, die auf das praktische System abzielen, steht einer Untersuchung dieser Frage im Weg, weil es die Annahme stärkt, daß Photographie zwangsläufig abbildhaft sei und zwingt uns zu glauben, daß eine Abhandlung der chemischen Entdeckungen der Erfinder der Photographie einer Erklärung gleichkomme, warum die Photographie ein Bild ist. Die ersten photographischen Experimente beschäftigten sich nicht nur mit Zustandsveränderungen bestimmter Chemikalien unter Lichteinfluß. Die ersten Erfinder suchten nach Wegen, chemische Reaktionen in einer Weise zu lenken, daß daraus Bilder entstehen würden und die Kamera war ihr Mechanismus. Der Grund dafür, daß Photographien Bilder sind, ist also darin zu suchen, daß sie mit einer Kamera gemacht werden.“⁴⁷⁸

Mit der Fotografie lassen sich die Wirkungen des Lichts auf die Materie im Rahmen eines Verfahrens kontrollieren, in dem die ähnlichen Eigenschaften von Licht und Materie zum tragen kommen, bevor man diese Eigenschaften schon genau zu benennen vermag. „Nicht zu den geringsten Wundern des neuen Verfahrens gehört

⁴⁷⁷ Marlies von Brevern, *Künstlerische Photographie - von Hill bis Moholy-Nagy*, S.5

⁴⁷⁸ Joel Snyder: *Inventing Photography*, in: Sarah Greenough et al: *On the Art of Fixing a Shadow*, p.5

die Tatsache, daß wenn Licht oder Sonne ihre Arbeit getan haben, sie nichts mehr über das Werk vermögen. [...] Man kann sich keine strengere Befehlsform denken – das heißt wirklich dem Licht gebieten: Bis hierhin und nicht weiter.“⁴⁷⁹ Wenn das ein ‘Wunder’ ist, dann ist es auch eins, daß in der Fotografie sämtliche Verhältnisse als Arbeitsverhältnisse abgebildet werden.

“Man müßte wissen, was das ist: Arbeitsverhältnisse. Und danach könnte man sich fragen: Wo steckt die Arbeit in einem Film? Was ist das: ein ‘cadre’, ein Bildausschnitt – ich weiß heute nicht mal mehr, was das ist. Ich habe die letzten zehn Jahre Postkarten gefilmt, da bin ich wieder auf Bildausschnitte gekommen. Warum ist der Ausschnitt eigentlich viereckig geworden, rechteckig und nicht rund? Und warum braucht man, um dieses Viereck aufzunehmen, Objektive, die eher rund sind? Eine Videokamera, die Sie aufnimmt, Sie der redet, und mich, der antwortet, oder umgekehrt – wenn man aufnehmen sollte, was sich da ereignet, welchen Ausschnitt sollte man da wählen? [...] Also muß man wissen, was man vorhat, ehe man sich entscheidet. Da bekäme man auch eine Vorstellung davon, was ein ‘cadre’ ist und wozu er dienen kann. Und dann fiel einem ein, was man im Französischen einen ‘cadre de vie’ nennt, die Lebensumstände; die Führungskräfte nennt man im allgemeinen ‘Kader’, und es gibt die ‘encadrés’: die, über die man verfügt.“⁴⁸⁰ Vor einigen Jahren beklagte sich Hans Platschek einmal mehr über die ‘Verfälschung der Maße’ des Kunstwerks durch das Fernsehen⁴⁸¹. Der Maler und Kunstkritiker sah darin ein Grundübel der Massenmedien überhaupt, Film und Presse eingeschlossen. “Die Fehlfarben gelten ohnehin als Schicksal”, das “Fernsehbild muß er [der Zuschauer] sich unbewußt zusammenfügen”, das “Sukzessive” der bewegten Medien “bleibt der Malerei fremd”, das “gemalte Bild in Einzelheiten aufzulösen, die erzählend zusammengefügt werden sollen, bleibt sich im Film und im Fernsehen gleich”. Nicht, daß Platschek die Vorteile vergäße, nur erscheinen sie ihm mehr als zweifelhaft: “Die schludrig hingehauenen Großformate ‘Neuer Wilder’ wirken, auf dem Bildschirm verkleinert, wie Gemälde.” und “Abstrakte Bilder nämlich vom Fernsehen vorgeführt, geraten in den gleichen Sog: sie wirken wie Feinstrukturen von Fels, Himmel, Meer oder wie Satellitenfotos.” Für diese, wenn man so will ‘aristotelische’,

⁴⁷⁹ Jules Janin, *Der Daguerrotyp*, S.48

⁴⁸⁰ Jean-Luc Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, S.28ff.

⁴⁸¹ Hans Platschek, *Von der Auflösung des Bildes*

Kunstbetrachtung sind Kunstwerk und Medien, die stets als Massenmedien erfahren werden, grundsätzlich inkompatibel. Aristotelisch heißt in diesem Zusammenhang so viel wie 'überschaubar' und 'integer'. Beides muß das 'klassische' Kunstwerk sein, denn Aristoteles schreibt in der Poetik, der "größere Umfang" eines Kunstwerks sei "immer der schönere, sofern die Anschaulichkeit nicht darunter leidet."⁴⁸² Und: "etwas, dessen Vorhandensein oder Fehlen keinen bezeichnenden Unterschied zur Folge hat, ist kein Teil des Ganzen". Daraus folgt, daß ein Medium immer dann, wenn sein Format von dem des Kunstwerks abweicht, diesem entweder etwas wegnimmt, was ihm notwendig angehört – anders wäre dieser Teil des Originals überflüssig – oder daß es ihm etwas Überflüssiges hinzufügt – anders wäre das Original unvollständig. Was die Malerei betrifft (ganz zu schweigen von der Bildhauerei oder dem Theater), wäre es ein Zufall, wenn das Kunstwerk genau jenes Format besäße wie das Medium. Abgesehen davon, daß die Projektionsfläche eines 'technischen' Mediums variabel ist und schon von daher Kunstwerk und 'Medienbild' nur zufällig übereinstimmen, steht jene Vielzahl von Eigenschaften wie Farbe, Textur, Bewegung einer authentischen Reproduktion des Kunstwerks entgegen. Im Grunde gibt es nur einen Fall, in dem Medienbild dem Kunstbild in jenem klassischen Sinn gerecht würde, und zwar dann, wenn Medium und Werk identisch sind.

Genau aus diesem Grund erübrigt es sich aber, von den Verfälschungen der Kunst durch die Medien zu reden. Niemand wird ernsthaft bestreiten, daß jede Reproduktion eines Kunstwerks Abweichungen vom Original einschließt. Jenes Medium, daß der Kritik Platscheks standhielte, wäre gar keines. Besser gesagt respektiert nur ein einziges Medium überhaupt die Integrität des Kunstwerks – das Original selbst, dem deshalb die ganze Wertschätzung zuteil wird. Gerade deshalb besteht aber überhaupt kein Anlaß, den Neuen Medien die 'Entstellung' durch Reproduktion anzukreiden, die nicht auf einen Mangel zurückgeht, sondern auf die besonderen Eigenschaften dieser Medien, die sich der Reproduktion sichtbar einprägen – und das ist gut so. Daß eine originalgetreue Reproduktion technisch durchaus möglich ist, aber unerwünscht sein kann, zeigt die Einführung der Kopierschutzverfahren, die der digitalen Vervielfältigung von Musikaufnahmen oder Videospielen einen Riegel vorschieben sollen. Etwas ähnliches kennt man in der Kunst auch. Man spricht dann allerdings von

⁴⁸² Aristoteles, Poetik, S.35

Fälschung, die nichts anderes ist als eine möglichst authentische Wiedergabe des Originals. Diese Grenze zwischen dem Kunstwerk und der Fälschung ist moralisch und durch das Urheberrecht gesetzlich bewehrt, was für die 'offene' Grenze zwischen der Simulation und der Reproduktion nicht gilt. Die Reproduktion beruht auf Vereinfachung. Sie ist garnicht unbedingt auf Vollständigkeit aus. Ein signifikanter Ausschnitt, die schwarz-weiß-Kopie eines Farbbildes, die zweidimensionale Reduktion eines Raumpörpers usw. mögen dem Kunstliebhaber ein Greuel sein; oft genug reichen sie hin, um der Erinnerung des Betrachters auf die Sprünge zu helfen, der sich partout den Unterschied zwischen Monet und Manet nicht merken kann. Obwohl das Gegenteil der Fall zu sein scheint, respektiert die Reproduktion durchaus das Original, wenngleich bisweilen nur indirekt, indem es von ihm absieht oder mit einem Mindestmaß an Aufwand ein Höchstmaß an Eindruck erwecken will. Dabei liegt es sogar auf der Linie des Meisterwerks, das "mit ein paar Dutzend minimaler, scheinbar regellos hingesetzter Strichelchen [...] die einzigartige Stofflichkeit des Pelzwerks schlechthin überzeugend" darstellt⁴⁸³. Anders dagegen die Simulation, denn Simulieren geht über das einfache 'fingieren' (Baudrillard) hinaus. Simulacrum bedeutet im Lateinischen soviel wie Abbilden. Damit ist noch nichts darüber ausgesagt, was das Abzubildende alles umfaßt. Das Einhalten der Flächenmaße erscheint da noch, weil meßbar, am ehesten einzuhalten im Vergleich zu den vielen anderen Aspekten, die zu berücksichtigen sind, wenn ein Gegenstand tatsächlich vollständig abgebildet werden soll: Bei einem Gemälde natürlich die Form, die Zeichnung, die Farbe, dann aber auch der Auftrag, die Textur. Gehen wir davon aus, daß es sich um ein altes Gemälde handelt, dann sind die Art des Pigments und seines Trägers sowie der Untergrund – die Leinwand, das Holz – zu berücksichtigen. Sehr rasch gelangt man auf diese Weise auf eine Ebene der Kunst, die weit über die Nachahmung des Motivs hinaus die Umstände des Kunstschaffens einschließt: von der Herstellung mineralischer oder organischer Farben, die längst durch Konfektionsware ersetzt worden ist, bishin zur inneren Einstellung des Künstlers gegenüber seinem Gegenstand. Die Simulation setzt somit weitaus mehr voraus, als eine einfache handwerkliche Fähigkeit. Anstatt auf das Bild zielt sie auf die Umstände seiner Hervorbringung. Dementsprechend begnügt sie sich nicht mit der Täuschung des Betrachters, die sich oft genug mit geringen Mitteln herbeiführen läßt, weil dem

⁴⁸³ Georg Simmel, a.a.O., S.183

Betrachter vielfach die Möglichkeiten des direkten Vergleichs fehlen. Sie erfordert in letzter Konsequenz die ganze Existenz, wie Jorge Luis Borges in der Kurzgeschichte 'Pierre Menard, Autor des Quijote' darlegt. Menard "wollte nicht einen anderen Quijote verfassen – was leicht ist –, sondern *den Quijote*. Unnütz hinzuzufügen, daß er keine mechanische Übertragung des Originals ins Auge faßte; einer bloßen Kopie galt nicht sein Vorsatz. Sein bewundernswerter Ehrgeiz war vielmehr darauf gerichtet, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen des Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten."⁴⁸⁴ Die Simulation erfordert 'den ganzen Mann'. (Menard tritt zum Katholizismus über und unternimmt auch sonst alles, um die Voraussetzungen für sein Vorhaben zu schaffen.) Obwohl die Simulation den Ansprüchen auf Wiedergabetreue genügt, muß sie den Verfechter des integren Rahmens ein Dorn im Auge sein, denn es löscht nicht einfach die Realität aus; es macht eine jegliche Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion gegenstandslos. Indem sie die Bedingungen der Reproduktion wiederherstellt, läßt sie außerdem die Grenze der moralischen oder sozialen Inkrimination weit hinter sich. Nicht genug, daß die Simulation des Kunstwerks aus dem Rahmen der Kunst herausfällt; es zersetzt den Rahmen des Kunstwerks, das künstlerische Eigenschaften nunmehr Eigenschaften unter anderen sind. Das unterscheidet die Simulation von der Fälschung. Die Fälschung kann über den Vergleich mit dem Original immer noch entdeckt werden. Sie läßt die Werte der Kunst intakt. Die Simulation umfaßt dagegen ein anderes ästhetisches Paradigma. Sie ist ethisch unberechenbar. Ihr fehlt der Hintergrund eines referentiellen moralischen Systems, vor dem das Verhältnis von Original und Fälschung richtiggestellt werden könnte.

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten der Simulation, daß sie aus der Verteidigung des Originals gegen die Verfälschung oder Trivialisierung der Meisterwerke heraus entsteht, "von denen hundert ja in einer Serie ausgestrahlt werden"⁴⁸⁵. Platschek stellt die Reproduktion wie einen Makel dar, der dem Kunstwerk anhaftet. In

⁴⁸⁴ Jorge-Luis Borges, Pierre Menard, Autor des Quijote S.117

⁴⁸⁵ gemeint ist die Sendereihe '100 Meisterwerke', eine WDR-Produktion für die Arbeitsgemeinschaft Deutscher Rundfunkanstalten, je zehn kunsthistorisch begleitete Minuten, die sonntagsabends (etwa zur Zeit des Wortes zum Sonntag) seit Anfang der achtziger Jahre ausgestrahlt und wegen des Erfolgs sogar zu 1000 Meisterwerke ausgebaut wurde.

Wirklichkeit liegt es im Wesen des Originals, daß es Reproduktionen hervorruft, die das Original in dem Augenblick, wo sie sein Format besitzen, hinfällig werden läßt.

Umgekehrt löst sich durch das Größtmaß an Übereinstimmung zwischen Kunstwerk und Medium das Problem der Reproduktion von selbst. Das erklärt die Neigung, einem bestimmten Medium genau diejenige Kunstform zuzuerkennen, die seinen Rahmen ausfüllt. Es versteht sich scheinbar von selbst, daß Filmkunst genau das ist oder daß Videokunst sich auf Video beschränkt. Land-, Body- oder welche Kunst auch immer entsprechen genau den Anforderungen, die Platschek an die Medien stellt, die für die Malerei nur die Malerei selbst erfüllen kann, wie sie die Fotografie eben nur für die Fotografie erfüllt. Diese Kadrierung und ästhetische Institutionalisierung bietet zweifellos den Vorteil, daß sich neue Kunstgenres in die Ordnung der Kunstgeschichte einfügen. Sie sorgen im Rahmen der formal-ästhetischen Differenzierung für die kunsthistorische Kontinuität und betreiben die fällige Aktualisierung des Kunstwesens, ohne es in Frage zu stellen.

Die Wahl des Formats gehört ebenso zur Freiheit des Künstlers wie die Wahl des Ausschnitts oder die Wahl der Farbe. Es ist daher verständlich, wenn der Künstler sich diese Wahl vorbehält. Im Grunde beruht seine Arbeit auf nichts anderem als auf der beständigen Wahl der 'Formate', denn die Entscheidung für diese oder jene Farbe ist ebenso wie die Wahl dieser oder jener Abmessung oder dieses oder jenes 'Mediums' eine Entscheidung 'gegen' alle andere anderen Farben, Abmessungen oder Medien. Wenn diese Entscheidungen dem 'eigentlichen' Kunstwerk 'äußerlich' sind, dann arbeitet sich der Künstler praktisch durch diese Äußerlichkeiten hindurch bis zu einem Stadium, wo er sich aus Gründen, die sich der technischen Reproduzierbarkeit entziehen, gezwungen sieht, haltzumachen. Der 'schwache' Künstler verschanzt sich hinter seinem Werk, weil er die Technik als eine Bedrohung empfindet. Der 'starke' Künstler nimmt die Technik und damit die gesellschaftliche Verantwortung an. In diesem Sinn schreibt Paul Valéry, "die starke Zunahme fotografischer Bilder, die ich erwähnte, kommt indirekt der Literatur zugute [...] Eine Literatur soll sich selbst reinigen können, indem sie sich allen Aufgaben enthält, die eine andere Ausdrucksweise oder Produktionsmethode effektiver erfüllen kann, um sich stattdessen demjenigen zuzuwenden, was nur die Literatur zu erreichen vermag."⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ Paul Valéry, *Centénaire de la photographie*, S.367

Gegenüber dem Bild des Künstlers, das seine persönliche Karte ist, auf der er die Spur seiner Suche verzeichnet, ist das 'technische' Bild die Karte des kollektiven Erfahrungsraums. Ohne sie käme die Öffentlichkeit gar nicht auf die Spur des Künstlers.

Jacob Burckhardt, bei dem Hans Platschek historische Rückendeckung sucht, stellt fest: "Das Format ist nicht das Kunstwerk, wohl aber eine Lebensbedingung desselben."⁴⁸⁷ Ähnlich hält Gottfried Semper den Rahmen für eine der "wichtigsten Grundformen der Kunst". Die Bedeutung des Rahmens für das Kunstwerk ist damit festgestellt. Sie steht aber überhaupt nicht im Widerspruch zur Wiedergabe des Kunstwerks in einem anderen Zusammenhang, denn dieser Zusammenhang kann ebenso gut als Rahmen des Kunstwerks verstanden werden, zumal das, was man *allgemein* unter einem Rahmen versteht, schon ein *besonderer* Rahmen – Umrandung eines Gemäldes oder einer Fotografie – ist, der das Werk bereits aus seinem Zusammenhang reißt – sei es der imaginäre Zusammenhang des Vorstellungsbildes, sei es der Produktionszusammenhang des Ateliers.

Indem Platschek darauf besteht, daß der Rahmen ein fester Bestandteil des Kunstwerks ist, weckt er schlafende Hunde – spätestens jetzt erhebt sich die Frage nach der 'Originalität' des Rahmens, danach, ob nicht das ganze Kunstwerk ein ineinander verschachteltes Labyrinth der Rahmen und Rahmungen ist.

Die Selbstverständlichkeit der Beziehung zwischen dem Bild vom verhüllten Reichstag und dem verhüllten Reichstag entspricht jener Selbstverständlichkeit zwischen der Malerei und dem Gemälde, zwischen Film und Kino. Sie alle entsprechen dem, was wir als Realität bezeichnen. Anders verhält es sich mit der Beziehung zwischen dem Kunstwerk und seinem Medium. Es steht im Belieben des Künstlers, den Rahmen zu bestimmen, in dem er seine Vorstellungen realisiert. Die Wahl des Formats gehört zu seinen Freiheiten. Deshalb gehört der Rahmen wesentlich zum Kunstwerk. Er ist ihm innerlich. Nun gibt es genügend Beispiele dafür, daß der Rahmen weit über das hinausgeht, was Burckhardt oder Semper oder Platschek darunter verstanden haben mögen.

Christos Reichstagsverhüllung beispielsweise. Was ist sein Rahmen? Die Hülle aus Textil? Der architektonische Raum, dessen topographische Mitte der Reichstag

⁴⁸⁷ Jacob Burckhardt, *Format und Bild*, 1886, zit. b. H.Platschek, a.a.O.

markiert? Die Hauptstadt Berlin, deren symbolische Mitte der Reichstag markiert? Die deutsche Nation, deren Geschichte hier auf dem Spiel-Plan steht? Die (Kunst-) Welt? Was ist sein Medium? Die Architektur? Der Stoff? Oder die Massenmedien, weil sie allein in der Lage sind, ein Werk dieses Formats noch anschaulich zu machen, so daß die Öffentlichkeit sich ein Bild machen kann? Oder ist es noch ein anderes, unbekanntes Medium, das all diese Übersetzungen organisiert?

So unterschiedlich diese Öffentlichkeit – oder sind es gleich verschiedene – eines einzigen Mediums oder mehrerer? – Rembrandt und Christo als Künstler einstufen mögen, so bezeichnend ist ihre Unterschiedlichkeit für die Kunst. Emil Praetorius, ehemaliger Leiter der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, schreibt, Kunst sei „zu einem unübersehlich-diffusen Etwas geworden von greller Dissonanz, zerfallen ins Gegeneinander der mannigfachsten Herkünfte, Zielsetzungen und Sinngehalte. [...] Die ehemals klargezogene Grenze zwischen dem, was denn überhaupt das Künstlerische in seinem Eigentlichsten, seinem Grundwesen ausmache und was nicht: diese Grenze ist verwischt, sie ist fließend geworden, wenn nicht gar aufgehoben.“⁴⁸⁸ Um so verständlicher nicht nur der Wunsch, wenigstens an dem Kunstwerk festzuhalten, das sich über die Jahrhunderte bewährt hat, sondern auch der Wunsch, es möge wenigstens ein Medium geben, dessen Format die Einheit hält, die die Kunst verspricht.

Im Licht der Untersuchungen, denen der Rembrandt-Corpus in den letzten zwei Jahrzehnten untersucht worden ist, erscheint das ein seltsamer, ein wirklichkeitsfremder Wunsch, eine „blöde Angewohnheit, alle Fragen auf ihre Antworten reduzieren zu wollen.“⁴⁸⁹ Mögen sich Künstler und Kunstkritiker auch der Verballhornung der Kunst durch die Medien widersetzen – es widerspricht ganz einfach der von ihnen immer wieder aufs neue beanspruchten Freiheit, sie auf ein Format festzulegen. Das heißt, selbst wenn wir uns darauf einlassen, daß zwischen dem Kunstwerk und seinem Gegenstand ein starkes inneres Band besteht, das mindestens so fest ist, wie jede von den Naturgesetzen auferlegte Notwendigkeit, ist dieses Band nicht mit jener Abbildbeziehung zu vergleichen, die Bild und Gegenstand im Rahmen der Mimesis oder der Optik miteinander verbinden. Die Einstellung, daß derjenige, der den Rah-

⁴⁸⁸ Emil Praetorius, *Die Bildkunst*, S.109ff.

⁴⁸⁹ schreibt Neues Lotes Folum auf Seite 26

men der Kunst antastet, an den Körper des Werks, gar an die Fundamente der Kunst rührt, erscheint durchaus plausibel – solange Gewißheit darüber besteht, was der Rahmen der Kunst ist. „Nun ist der Rahmen problematisch. Ich weiß nicht, was an einem Werk wesentlich und was nebensächlich ist. Und vor allem [d'à/bord]⁴⁹⁰ weiß ich nicht, was dieses Ding ist – weder wesentlich noch nebensächlich, weder rein noch unrein –, was Kant Parergon nennt, zum Beispiel den Rahmen. Wo hat der Rahmen seinen Ort? Hat er einen Ort? Wo beginnt er? Wo endet er? Was ist seine innere Grenze? Seine äußere Grenze? Und seine Oberfläche zwischen den beiden Grenzen?“⁴⁹¹

Daß Platschek vom Rahmen des Kunstwerks als etwas durch seine Funktion und Größe Bestimmtes spricht, schiebt das Problem nur von einem Feld auf ein anderes. Es ändert nichts daran, daß der Rahmen eines Kunstwerks ein künstlicher Rahmen ist, der selbst, wenn er durch die Funktion oder die Größe bestimmt sein sollte, noch nicht auf eine Funktion oder eine Größe festgelegt ist und auch nicht festgelegt sein kann, weil das der Freiheit der Kunst widerspräche.

Der Rahmen eines Gegenstands ist ein Bestandteil desselben; er ist im Grunde sogar nur ein Abstraktum, denn das, was das Auge als äußere Grenze eines Steins wahrnimmt, ist noch derselbe Stein, besteht aus demselben Material. Der Rahmen des Kunstwerks hingegen ist etwas anderes als das Kunstwerk selbst. Der Rahmen des Kunstwerks ist keineswegs nur ein Konzept. Der Rahmen des Kunstwerks ist die Gegenständlichkeit des Kunstwerks. Mit anderen Worten: der Rahmen des Kunstwerks schließt durch und in seine Gegenständlichkeit etwas Ephemeres ein, das erlebbar ist, das aber nicht greifbar ist. Insofern ist Platschek zuzustimmen, daß das Kunstwerk nicht teilbar ist und daß eigentlich auch der Rahmen nicht teilbar ist, ohne das Kunstwerk aufs Spiel zu setzen. Das Kunstwerk ist nicht teilbar, aber es ist sehr wohl mitteilbar. Anders als der Stein läßt es sich unbeschränkt vervielfältigen – unbeschränkt, will sagen im Rahmen jener 'Medien', die dafür geeignet sind.

Romano Guardini definiert Bilder als „Vorstellungen, welche aus der Begegnung mit einem bestimmten Ding oder Vorgang hervorgehen, deren Bedeutung aber durch das

⁴⁹⁰ {} Einfügung von mir

⁴⁹¹ Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, S.84

ganze Dasein reicht.“ Wie die Reproduktion zum Wesen des Originals gehört, gehört die Übertragung zum Wesen des Bildes. Deshalb ist es vollkommen widersinnig, das Kunstwerk auf das Original reduzieren zu wollen. Bilder „erhellen das Dasein. Sie drücken Weisen aus, wie der Mensch sich darin zurechtfindet. Sie gehören zum Grundbestand des Bewußtseins.“⁴⁹² Bilder ent- und bestehen überhaupt nur durch Übertragung, folglich nur in den Zusammenhängen, die die Medien herstellen. Man kann von einem Kunstwerk nicht erwarten, daß es die ‘ganze Wahrheit’ zeigt, es sei denn, man ist bereit, die Wahrheit mit dem zu identifizieren, was das Kunstwerk darstellt. Warum sollte man daher von den Medien erwarten, daß sie das ganze Kunstwerk zeigen, es sei denn man ist bereit, anzuerkennen, daß das, was die Medien als Kunst präsentieren, auch Kunst ist. Was sich aus Platscheks Sicht so darstellt, als stünden die ‘Medien’ unvereinbar im Widerspruch zu den ‘Kunstwerken’, ergibt sich geradezu selbsttätig aus der Mittelbarkeit alles Symbolischen und der Dissoziation von Medium und Kunstwerk. Praetorius spricht diesen Sachverhalt indirekt an, wenn er die Kunst als unübersehlich-diffuses Etwas versteht. Diese Kunst läuft der aristotelischen Ganzheitsvorstellung zuwider, wie überhaupt unsere Erfahrung die Frage herausfordert: „Vermag der Mensch die von ihm ins Freie gezwungene Energie neu zu binden? Nicht im physikalischen Sinne, indem die und die Wirkungen eintreten, sondern im geschichtlichen? Kann die geschichtliche Bindung an die Stelle der natürlichen treten, damit nicht irgendwo Chaos entstehe?“⁴⁹³ Das ist eine interessante Frage – und auch darin stimmen wir Platschek zu –, die nicht nur die Kunst von heute berührt, die unter dem Signum der Medienkunst Heilung verspricht, nachdem sie gewissermaßen als zeitgemäßes Remedium ins Leben gerufen wurde, als vielmehr die klassische Kunst, die selber der Heilung bedarf.

Die Kritiker sagen, die Medien verderben den Blick auf die Kunst. Sie lenkten den Blick vom Eigentlichen des Kunstwerks ab auf Nebensächlichkeiten, reduzierten es auf Oberflächlichkeiten. Es ist möglich, aber um es mit der gleichen Gewißheit beurteilen zu können, muß man wissen, was das Eigentliche von Rembrandts ‘Judas’ ist, genauer gesagt, ob es das noch ist, was es im 18., im 19. Jahrhundert einmal war? Man muß beurteilen können, ob die Gäste des patrizischen Mäzens dessen Portrait einen

⁴⁹² Romano Guardini, Die Situation des Menschen, S.34

⁴⁹³ Romano Guardini, a.a.O., S.24ff.

größeren künstlerischen Respekt gezollt haben als die Busladungen Kunsttouristen, die an diesem Portrait vorbeimarschieren. Hat man zu Beginn der Ablösung der Vinyl-Schallplatte durch die CompactDisc nicht vor der totalen Kommerzialisierung des Musikmarkts gewarnt? Was mich angeht, hatte ich wohl niemals die Gelegenheit, die Musik der sechziger und siebziger Jahre so vollständig wiederzuhören wie seitdem. Ähnlich verhält es sich mit der Kunst. Niemals zuvor wollten so viele Menschen Kunstwerke sehen, wie heute; niemals wollten sie so viel über Kunstwerke wissen. Die einen werden sagen, der Strom uninteressierter Besucher, der Jahr für Jahr durch die Sixtinische Kapelle und die Uffizien gepumpt wird, macht nicht nur eine Betrachtung der Werke unmöglich; es bedeutet auch das rasche Ende dieser delikaten Gemälde, die den Ausdünstungen nicht standhalten. Nur, von welchen Möglichkeiten sprechen sie, beispielsweise, wenn es um die Betrachtung des Isenheimer Alters im 17. Jahrhundert geht? Welche Möglichkeiten hätten sie im 18. gehabt, um einen Vermeer van Delft zu sehen? Welche hatte ein Philosophieprofessor im 19. in Oxford, um sich in Venedig einen Carpaccio anzuschauen? Die Reproduktion ist so alt wie die Kunst, weil es ohne sie keinen Kunstbegriff gäbe. Die 'Mediatisierung' läßt sich allein deshalb nicht vom Kunstwerk abtrennen, weil das Kunstwerk selbst ein Medium ist. Sie gehört der Kunst nicht nur wesentlich zu, insofern sie einer interessierten Klientel mit Stichen und Drucken aushilft; sie bringt früher oder später das Kunstwerk selbst in Bewegung – sowohl in der Hinsicht, daß die Werke auf Reisen gehen als auch in jener anderen, daß verschollene Werke wiedergefunden, gefälschte ausgesondert werden, als auch in dem Maß, wie das einzelne Werk das ganze Werk des Künstlers einer Neubewertung unterliegt.

Die gleiche Kunstgeschichte, die das Medienspektakel als der Sache selbst abträglich empfindet, hat ein Interesse daran, daß die Betrachtung eines Gemäldes über den Augenblick als auch über den beschränkten Personenkreis hinausgeht, der bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts üblicherweise in dessen Genuß gekommen war. Heute führt die Mobilität des Kunstwerks, die wie jede andere Form der Mobilität ihre 'Systemgrenze' erreicht hat, zur erneuten Umkehrung dieses Prozesses. Je mehr Kunst nachgefragt wird, umso weniger wird sie noch herumgeschickt. Um so kleiner und überschaubarer der Corpus eines Werks, um so gefährdeter ist er, wie beispielsweise die 34 Bilder des Jan Vermeer van Delft, die dank der Mobilität in der ganzen

Welt verstreut von ihren Eigentümern eifersüchtig gehütet werden, eigentlich zu kostbar, um überhaupt noch auf Reisen geschickt zu werden.

Ein Kunstwerk wird nicht gemacht. Es wird geschaffen. Was soviel heißt wie: Jede Schöpfung eines Kunstwerks wirkt auf die Regeln und die Geschichte der Schöpfung zurück. Bedenkt man nun, daß die Schöpfungsgeschichte, die immer mit dem Anfang der Welt beginnt, schon sehr weit zurückliegt, wenn sie das erste Mal erzählt wird, dann hat jedes Bild mindestens zwei Rahmen: den einen Rahmen bildet die Geschichte der Schöpfung, die von Anfang bis Ende erzählt werden will; den anderen Rahmen bildet der Akt des Erzählens dieser Geschichte. Beidemal sprechen wir von einer Erzählung – nur das eine Mal ist es ein 'Gegenstandswort', das zweite Mal ein 'Tätigkeitswort'. Der Versuch, den Rahmen des Kunstwerks vom Rahmen des Mediums zu unterscheiden, ist gleichbedeutend mit dem Versuch, eine Erzählung auf ihre Substantivität zu reduzieren. Die Botschaft lautet: Mögen sich die Formen der Medien auch immer wieder ändern – eines bleibt immer gleich und unbestreitbar – das Format des Kunstwerks. In Wirklichkeit verhält es sich viel komplizierter: Die Schöpfungsgeschichte beginnt, da sie jedesmal ein wenig anders erzählt wird, jedes Mal aufs neue. Daraus folgt einerseits, daß der Rahmen der Geschichte und der Rahmen der Wiederholung vielleicht nicht identisch sind, insofern das Erzählen einer Geschichte etwas anderes ist als das Erleben einer Geschichte; daß sie trotz ihrer Verschiedenheit in einem festen Verhältnis zueinander stehen, vergleichbar dem Verhältnis, in dem der nach außen gerichtete und der nach innen gerichtete Rand eines Rahmens über den Zwischenraum hinweg stehen. Mit anderen Worten: während Platschek immer von zwei Rahmen ausgeht – dem einen des Kunstwerks und dem anderen des Mediums –, die miteinander genauso unvereinbar sind, wie das Kunstwerk mit dem Medium, tut er genau das, was jeder Rahmen tut: er setzt Kunst und Medien in eine Beziehung; er organisiert die Beziehung zwischen dem Innen und dem Außen. Darüberhinaus bezieht sich äußere Grenze in einem viel allgemeineren Sinn auf zwei Dimensionen der Wirklichkeit, wobei sich die 'repräsentierte' Wirklichkeit des Bildes gegenüber dem 'Außen' der 'eigentlichen Wirklichkeit' wie ein 'Innen' verhält. Dieses Verhältnis wird durch das Bild ebenso unmittelbar und für jedermann einleuchtend dargestellt, wie es umständlich ist, es schlüssig auseinanderzulegen. Deshalb sage ich auch normalerweise, das heißt, solange der Rahmen die gemein-

same Grenze zwischen dem Bild und seiner Umgebung darstellt, die ich wahrnehmen und sogar anfassen kann.

Das Beispiel des Corpus der Rembrandt-Gemälde zeigt, daß es kein monolithisches Kunstwerk gibt. Das Werk ist ein Organismus, der 'lebt'; der verfällt und nach Revisionen in neuem Glanz erstrahlt. Das gilt für jedes einzelne Gemälde; mehr noch gilt es für das oeuvre. Weder über das eine noch über das andere ließe sich ein endgültiges Urteil fällen. Die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte der Verluste, der Wiederentdeckungen, der Zuschreibungen, der Widerrufe.

Nicht genug, daß die Rahmen der Kunstwerke so überaus unterschiedlich ausfallen, daß nur ein Zufall ihre Deckung mit irgendeinem anderen Medium herbeiführen könnte, es steht ihnen zu allem Überfluß in Gestalt der verschiedenen Medien mit ihren besonderen und je für sich unterschiedlichen Formaten eine Art technologischer 'Wechselrahmen' gegenüber. Wenn überhaupt, wäre es sogar zu begrüßen, daß wenigstens ein Übertragungsmedium ein einheitliches Format vorgäbe – sei es als berechenbare Grundlage für die Entwicklung von "Normen, welche die Umsetzung des schöpferischen Antriebs in eine geschlossene Kunstform gültig regeln."⁴⁹⁴; sei es auch nur als äußeres formales, ästhetisches Indiz für das Vorhandensein solcher Normen.

Warum, mit welchem Recht wirft man eigentlich den 'neuen' Medien vor, daß ihr Rahmen den Rahmen der Kunst konterkariert? Wenn wir richtig orientiert sind, gehört es zum Wesen der Kunst – ähnlich wie es zum Wesen der Wissenschaft gehört, – daß an ihr nichts selbstverständlich ist; warum sollte es ausgerechnet der Rahmen sein? Selbst die Feststellung "es gibt Kunstwerke" steht für Derrida unter dem Vorbehalt eines "in der geläufigen Vorstellung gewählte[n] Ausgangspunkt[es]"⁴⁹⁵. Platschek stört sich an der Inkongruenz zwischen 'den Kunstwerken' und 'dem Rahmen des Mediums'. Wenn andererseits die Inkongruenz zu den 'geläufigen Vorstellungen', wenn sozusagen die formalen Imponderabilien den ästhetischen Erkenntnisgewinn ausmachen, muß man dann nicht für jeden Rahmen dankbar sein, in den die Kunst nicht paßt?

⁴⁹⁴ Beat Wyss, Simmels Rembrandt, S.xxv

⁴⁹⁵ Jacques Derrida, a.a.O., S.46

Wir haben schon verstanden: Es ist nicht der Rahmen des Mediums schlechthin. Es ist die Einheitsform, das Verhältnis von Breite zu Höhe des Fernsehschirms, das Filmkader, die Fotografie... Es ist die Vielzahl der Einheitsformen, die sich zwar vermehren, deren Vermehrung aber statt als Freiheit als vermehrter Zwang empfunden wird, dem zu entziehen es geradezu die oberste Pflicht der Kunst ist.

Aber da ist noch etwas anderes. Die kunsthistorische Forschung des 20. Jahrhunderts sieht das malerische Rembrandt-Werk im Zustand eines vermodernden Narrenschiffs, mit einem "Bild des Werks des Künstlers", das im "Hinfluten der dargestellten Lebensganzheit über jegliche Festgelegtheit"⁴⁹⁶ nicht mehr "sicher aufrechterhalten" werden konnte. Es geht um nichts Geringeres als darum, das Werk auf das zurückzuführen, was es darstellt: auf seinen Kern. Was das angeht, "das bloße Auge – für sich oder unterstützt durch ein Vergrößerungsglas – ist ein verhältnismäßig primitives Werkzeug."⁴⁹⁷ Zu Unrecht attestierte man Simmel nach Erscheinen seines Rembrandt-Buchs "zu wenig Kennerschaft: Eine Rembrandt-Monographie ohne Abbildungen!"⁴⁹⁸ Was hätten sie wohl gesagt, wenn das Buch mit Bildern wie dem Röntgen-Mosaik von *Belsazars Fest* illustriert gewesen wäre? Was hätte Simmel selbst dazu gesagt? Schließlich verbreitet sich "um die Jahrhundertwende [...] Sehnsucht nach Evidenz [...] Wahrheit wäre das, was [...] wie ein vormals gewußtes Zauberwort sich plötzlich, zum freudigen Erschrecken, entschlüsselte *θεορεϊν*"⁴⁹⁹ Evidenz, einleuchtende Erkenntnis, was etwas anderes ist als Sichtbarkeit durch Licht – ist es das nicht, was die Bilder des Rembrandt-Projekts liefern? Schatten einer alles durchdringenden Energie?

Hier liegt das Problem: Daß dieses Neuronen'licht' einfach vor nichts haltmacht. In Simmels Augen "scheint bei Rembrandt der dargestellte Moment den ganzen, bis zu ihm sich hinlebenden Impuls zu enthalten, er erzählt die Geschichte einer Lebensströmung."⁵⁰⁰ Simmel sieht in Rembrandts Gemälden buchstäblich ein Lebens-Werk, das die Lebensenergie wie eine Batterie aufnimmt (weshalb für ihn auch "die

⁴⁹⁶ Georg Simmel, a.a.O., S.125

⁴⁹⁷ A Corpus of Rembrandt Paintings, Preface., p.xi

⁴⁹⁸ Beat Wyss, a.a.O., p.xxiii

⁴⁹⁹ Beat Wyss, a.a.O., S.xxi

⁵⁰⁰ Georg Simmel, a.a.O., S.3

reichsten und ergreifendsten Porträts Rembrandts die von alten Leuten [sind], weil an ihnen ein Maximum gelebten Lebens zur Überschau gelangt.“⁵⁰¹) Diese Energie, die die Gemälde wie von innen erleuchtet erscheinen läßt, verleiht ihnen jene Luzidität und Klarheit, die sie nach Simmels Dafürhalten von den rätselhaften Bildern der Renaissance – Leonardos *Mona Lisa* oder Botticellis *Giuliano Medici* unterscheidet. Rembrandts „Auffassungs- und Vortragsweise“ sei „sehr viel aufgeschlossener, bis auf den Grund durchleuchtet, ein verständlich vertrautes Wesen.“⁵⁰² Die Vertrautheit geht weniger auf die äußere Ähnlichkeit zurück, die diese Bilder mit denen anderer Maler teilen mögen – und ihnen ähnlich werden lassen, als daß sie eine Seelenverwandtschaft ausdrücken, die den Bildern und damit auch ihrem Meister ihre Einzigartigkeit verleihen.

Die Einzigartigkeit des Werks verlangt jedoch nach Innerlichkeit und Geschlossenheit gemäß den „Normen, welche die Umsetzung des schöpferischen Antriebs in eine geschlossene Kunstform gültig regeln.“⁵⁰³ weil es „in dem Sich-darleben und Sich-darbiehen eines inneren Schicksals keinen Teil gibt.“⁵⁰⁴ Die (gesetzmäßige⁵⁰⁵) Mitteilbarkeit der vitalen Innerlichkeit in ihrer Ganzheit ist es, woraus Simmel seine Wertschätzung der Rembrandt-Gemälde bezieht. Nur ist dieses Ganze – das Lebenswerk Rembrandts dem Leben selbst – der Neigung, hier und dort Nachahmer zu produzieren und der Korruption nachzugeben, zu Simmels Zeiten arg strapaziert, so daß sich der Zustand des Rembrandt-Corpus nicht grundsätzlich vom Zustand der Kunst der Avantgarde unterscheidet: 1916, als Simmels Rembrandt-Buch erschien, wurde in der Zürcher Künstlerkneipe Voltaire der Dadaismus ausgerufen; Das „Chaos atomisierter Formstücke“⁵⁰⁶, als das Simmel den Futurismus charakterisiert, ist immerhin eine Information, ästhetische Evidenz über den Zustand der Kunst in einer Gegenwart, die für die akademische Kunstgeschichte und philosophische Ästhetik des *fin-de-siècle* im Kunstwerk eingeschlossen liegt und es wie in einem Schneewittchensarg auch bleibt, bis zum Tag der Wiederbelebung, der Offenbarung.

⁵⁰¹ Georg Simmel, a.a.O., S.9

⁵⁰² Georg Simmel, a.a.O., S.13

⁵⁰³ Beat Wyss, a.a.O., S.xxv

⁵⁰⁴ Georg Simmel, a.a.O., S.5

⁵⁰⁵ „In der Geschichte der Kunst wird nicht mehr die Schönheit, sondern das Gesetz gesucht.“ Beat Wyss, a.a.O., S.xvii

⁵⁰⁶ Beat Wyss, a.a.O., S.xxv

Das "Sein, so viel plastischer, formsicherer, unproblematischer als das Werden es erscheint, ist schließlich dennoch rätselhaft und verschlossen."⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ Georg Simmel, a.a.O., S.15

3.3 Die magnetischen Felder

Mit der Verbreitung der physikalischen Metapher des Feldes findet der Begriff des Mediums zunehmend attributive Verwendung: Wörter wie Medienkunst, Medienästhetik, Medienarchiv erwecken den Eindruck eines *state-of-the-art* – als handle es sich bei dem 'Medialen' um eine besondere (technische) Eigenschaft oder eine Sparte; währenddessen bezeichnet es eine Voraussetzung, z.B. in der 'Medienkunst' eine Voraussetzung für Kunst. "Jedesmal wenn die Philosophie die Kunst bestimmt, sie bemeistert und in die Geschichte des Sinns oder in die ontologische Enzyklopädie einschließt, weist sie ihr eine Funktion als Medium zu."⁵⁰⁸ In dem Maß, wie die 'Neuen Medien' Einzug in die Museen halten, verbreitet sich die Einsicht, daß die "Aura des Originals und die Nicht-Aura der binären Reproduktion [...] nicht als widersprechende, sondern als reflexives Korrespondenzverhältnis verstanden werden" müßten. Werner Hofmann spricht vom "'gleitende(n) Positionswechsel' zwischen der Faszination, die vom auratischen Original ausgeht, und den Reflexionsfeldern, die uns die technische Reproduktion zu all der Möglichkeit des Vergleichs und der Kontextualisierung bieten," und so "für das Museum als produktive Reibungsfläche zu nutzen wären."⁵⁰⁹ Es liegt im Interesse des Museums, zwischen dem Auratischen des Originals und dem Nicht-Auratischen seiner Vermittlungsformen zu unterscheiden und zwei Medien anzunehmen, anstatt aus der Realität eines einzigen praktische Konsequenzen zu ziehen. Das Museum macht sich so zur Verwahranstalt. Vom Bestand des Originals, das nach kunsthistorischer Kompetenz, konservatorischer Betreuung und – nicht zu vergessen – Bewachung verlangt, hängt die Daseinsberechtigung der Institution und ihrer Mitarbeiter ab. Selbst ein Instrument instrumentalisiert das Museum die Medien in ihren verschiedensten Formen: um das Publikum an das Werk 'heranzuführen' – vom Fernsehen, das über die Eröffnung einer Ausstellung berichtet, über Video und Bildplattenspeicher als Ergänzung zum Katalog oder dessen Ersatz, Datenverarbeitung in Organisation und Verwaltung (einschließlich der Vorbestellungs- und Buchungssysteme des internationalen Kunsttourismus) und den Sicherungs und Überwachungsanlagen, bis hin schließlich zu den Objekten und Installationen von Video- und anderen 'Medienkünstlern'.

⁵⁰⁸ Jacques Derrida, a.a.O., S.52ff.

⁵⁰⁹ Andreas Bienert, Museen, Medien und EDV, S.7

Die Kunst schifft sich ein: "Das Bord ist folglich eigentlich ein Brett; und die Etymologie erlaubt, den Zusammenhang der Bedeutungen aufzugreifen. Die erste Bedeutung ist die des Bordes eines Schiffes, das heißt eines Werkstückes aus Brettern; sodann, metonymisch das, was umrandet, was umschließt, was begrenzt, was am äußersten Ende ist." (Littre)⁵¹⁰ Sie macht mobil, nachdem sie sich in ihre Zitadelle der "des Holzes, der Materie, des Rahmens, der Grenze zwischen dem Innen und dem Außen [...] irgendwo am Rande, zusammen aufgeworfen" hatte.⁵¹¹ "Für die Bildung des Künstlers, für den Genuß des Kunstfreundes war es von jeher von der größten Bedeutung, an welchem Orte sich Kunstwerke befanden; es war eine Zeit, in der sie, geringere Dislokationen abgerechnet, meistens an Ort und Stelle blieben; nun aber hat sich eine große Veränderung zugetragen, welche für die Kunst im Ganzen sowohl als im Besonderen wichtige Folgen haben wird."⁵¹² Die Loslösung der Kunst von ihrem Ort beginnt mit der Mobilmachung eines "anderen Italienreisenden [...] Napoleon, der in seinem oberitalienischen Feldzug 1796/97 zahlreiche Kunstwerke von dort verschleppte, um sie seinem spektakulären Pariser Museum einzuverleiben"⁵¹³, sie im Zentrum zu demobilisieren, wie er selber demobilisiert endet.

In der Medienkunst bildet die Kunst den Rahmen des Mediums. Sie ist eine Sparte, ein Genre, Ansichtssache. Die Kunst dagegen ist bestrebt, die Neuen Medien kunsthistorisch zu vereinnahmen (ihnen gewissermaßen unbemerkt etwas von ihrem Rand wegzunehmen, wie man etwas einer Goldmünze wegnehmen würde, gäbe es da nicht eine erhabene Randleiste, den Sicherungsring der materiellen Integrität) und für ihre Zwecke einzuspannen. Medienkunst entsteht dadurch, daß der ent- oder verstellte Rahmen des 'Kunstwerks' sich im Rahmen der Signalverarbeitung wieder einstellt. Nicht umsonst blickt die Kathodenstrahlröhre auf eine lange Geschichte als elektronisches Meßgerät zurück. Fernsehbildschirm, Video und Computermonitor können ihre Verwandtschaft mit den Meßgeräten zur Orientierung im Datenraum nicht leugnen. "Der Kathodenstrahloszillograf beispielsweise gibt die Möglichkeit des gegenstands-

⁵¹⁰ zit.b. Jacques Derrida, a.a.O., S.74

⁵¹¹ Jacques Derrida, a.a.O., S.75

⁵¹² Johann Wolfgang Goethe, Propyläen (Einleitung)

⁵¹³ Walter Grasskamp, Die unbewältigte Moderne, S.7

losen grafischen Lichtspiels – die Verbindung des Bildes mit der Rhythmik und damit das Analogon zur Musik. Die Bedienung des Geräts ist einfach, die Abläufe sind über Film oder Magnetband dokumentier- und reproduzierbar, die Figurativen lassen sich durch Formeln beschreiben. Mit diesem Gerät und einer Anzahl von Versuchspersonen kann man das Heranreifen einer Kunstform vom ersten spielerischen Probieren bis zur Manifestation eines Systems von Regeln jederzeit nachvollziehen.”⁵¹⁴

Der Künstler herrscht über sein *sujet*, wie ein Duodezfürst mit dem Gehabe des Sonnenkönigs und dem Verteidigungswillens eines römischen Imperators. Der autonome Künstler ist ein Verfechter des Absolutismus unter den Bedingungen der parlamentarischen Demokratie. Es ist nur zu verständlich, daß die Beschneidung durch ‘Kupferstecher und Fotografen’, vor allem aber durch die Neuen Medien von Kunsthistorikern und Künstlern als Sakrileg betrachtet wird: sie macht dem Maler die Autorität der *ordinancy* streitig: Der Künstler ist Gott und Kaiser in der Maske des emanzipierten Subjekts. Er behandelt das Publikum wie seine Untertanen. Seine Macht gründet auf seinem Vermögen, etwas zu können, wie es niemand anders kann. Die Technik, die er beherrscht, ist *seine* Technik – das unterscheidet ihn vom ‘einfachen’ Handwerker und das Subjekt vom *sujet*. Niemand, weder weltlicher noch Kirchenfürst stehen über ihm, denn er glaubt an sich selbst zuerst⁵¹⁵. Zwar sind sie seine vornehmsten Auftraggeber, dann macht das Werk sie aber auch zum Publikum, denn vor dem Kunstwerk sind alle gleich. Das materielle Herrschaftsgebiet des Künstlers ist denkbar klein; das macht ihn, wenn man so will, zum Meister der Selbstbeherrschung. Aus all diesen Gründen ist der Rahmen des Kunstwerks von geradezu existentieller Bedeutung, denn so wie der Generaldirektor eines Unternehmens zu einem einfachen Bürger wird oder wie ein Prediger die Kirche braucht, damit seine Rede die Seelen entflammt, ist der Künstler für seine ästhetischen Manifestationen auf den Rahmen der Kunst angewiesen.

⁵¹⁴ H.W.Franke, Phänomen Kunst, S.18, kursiv von mir

⁵¹⁵ “Als je eenmaal geleerd hebt de dingen te relativeren, wordt het moeilijk als tennisser nog de top te halen.’ Het zijn volgens [Yannick] de paradoxale wetten van het leven en de topsport. ‘Egoïsme is in sport een hele belangrijke eigenschap, bijna een voorwaarde voor succes, maar in het gewone leven een slechte gewoonte.’” Wybren de Boer, Geen acteur meer, gewoon een vriend, in: de Volkskrant, 4.10.1997, p.33

Verletzlichkeit und Selbstbewußtsein des Künstlers stehen in einem direkten Verhältnis zueinander. Um so mehr wecken die Neuen Medien den Zerberus in ihm, weil sie ihm mit der Vertreibung aus dem Paradies drohen. Je nach seiner Disposition werfen sie ihn zurück auf den Zustand des ziellosen Wanderers: "ohne das Distanzierungsmittel des Rahmens kann der Betrachter jene Aura alter Bilder [...] nur schwer auf sich wirken lassen. Ohne Orientierungshilfe kann das Bilderwandern leicht ziellos werden und sich, weil Zusammenfassung fehlt, im Detail erschöpfen."⁵¹⁶ – oder versetzen ihn in den utopischen Zustand des Nomadismus: "In zwei Wochen werde ich 45. Es ist eine Zeit für eine Archäologie der Avantgarde. Ich lebte in den 40er Jahren in Korea, wo die einzigen Informationen, die man erhalten konnte, aus japanischen Büchern stammten, die vor dem Zweiten Weltkrieg gedruckt worden waren. Deshalb war es großes Glück, daß ich etwa 1947 den Namen von Arnold Schönberg hörte. Er interessierte mich sofort, weil er als Dämon oder die extremste Avantgarde beschrieben wurde. Dennoch gab es 1947 in Korea keine Platten oder Noten von Schönberg, außer einer Raubedition seines Op.33, einem Klavierstück. Es waren zwei oder drei Jahre verzweifelter Suche notwendig, um die einzige erhältliche Schallplatte zu finden, die im Japan der Vorkriegszeit erschienen war, 'Verklärte Nacht'. Ich werde nie die Aufregung vergessen, als ich diese fragile 78rpm-Schallplatte wie ein Juwel aus einem ägyptischen Grab in meiner Hand hielt. Und ich kann nicht die Enttäuschung über diese Platte vergessen, die reiner wagnerianischer Quatsch war.

Der koreanische Krieg kam bald danach.

25 Jahre nach diesem Erlebnis fand ich dieselbe Platte von Schönberg auf einem Flohmarkt in New York. Ich spielte diese Platte 4mal langsamer (auf 16rpm) bei einer Merce-Cunningham-Tanzaufführung. Merce lächelte und sagte: 'Du hast Schönberg verbessert.'

Hamburg, 2/7/1977 Nam June Paik

P.S. Ich frage mich jetzt, warum ich an Schönberg interessiert war? Nur weil er als extremste Avantgarde beschrieben wurde. Ich frage mich erneut, warum ich am

⁵¹⁶ Andreas Seltzer, Die Augen brauchen eine Fläche, um ausruhen zu können, S.14

'Extremsten' interessiert war? Meine mongolische DNA ist der Grund. Mongolisch-Ural-berittene Jäger aus dem Altai zogen in prähistorischer Zeit um die Welt, von Sibirien nach Peru nach Korea nach Nepal nach Lappland. Sie waren nicht auf ein Zentrum hin orientiert wie die chinesische agrarisch geprägte Gesellschaft. Sie sahen weit und wenn sie weit entfernt einen neuen Horizont sahen, mußten sie weiterziehen und weit mehr sehen –

Tele-vision bedeutet im Griechischen weit zu sehen.

weit sehen = fern-sehen = Tele-vision."⁵¹⁷

Der seßhaften Kunst muß das Fernsehen wie der Stall der Trojanischen Pferde vorkommen. Freiheit der Kunst, das ist in letzter Instanz, nachdem der Künstler nach all den 'Grenzüberschreitungen' auch die letzte Grenze hinter sich gelassen hat, Freiheit von der Kunst. "Frei will besagen, frei von aller anhaftenden Bindung, von aller Bestimmung. Frei will besagen abgelöst (*détaché*). [...] Frei will besagen abgelöst von aller Bestimmung: das heißt nicht an einem Begriff hängend, der das Ziel des Gegenstandes bestimmt. Die pulchritudo vaga oder freie Schönheit setzt keinen Begriff [...] von dem voraus, was der Gegenstand sein soll. Frei will also in dem Begriff, der den Bezug zur Schönheit herstellt, besagen, abgelöst, frei von allem Anhaften an den Begriff, der den Zweck des Gegenstandes bestimmt. Man versteht jetzt die Äquivalenz von frei und vage besser. *Vaga* ist die unbestimmte Sache, ohne Bestimmung im doppelten Sinne (*détermination* und *destination*), ohne Zweck, ohne Ende, ohne Grenze. [...] Vage ist eine Bewegung ohne eigenes Ziel, nicht ohne Ziel, sondern ohne eigenes Ziel."⁵¹⁸ Die elektronischen Medien greifen mit der materiellen Integrität des Kunstwerks die Beziehung zwischen Kunst und Begriff an und stellen damit die Errungenschaft der mechanischen Ästhetik schlechthin in Frage. Die Materialität des Kunstwerks verkörpert die Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Gegenstand in ihrer Beständigkeit. Sie reicht über die Existenz des Künstlers als Lebewesen hinaus und geht in eine Form künstlichen Lebens über. Der Inhalt des Kunstwerks hingegen zeugt von den unwiederholbaren Umständen dieser Existenz.

⁵¹⁷ Nam June Paik - Niederschriften eines Kulturnomaden, S.144

⁵¹⁸ Jacques Derrida, a.a.O., S.115

Das Original ist gewissermaßen die Karte, die zum Ursprung, zur Schöpfung zurückführt, die 'Eintrittskarte ins Panthéon'.

Gegenüber der mechanischen Kunst des Territoriums, des Zentrums, der Schöpfung erscheint die telematische Kunst wie eine Kunst des Feldes. In gewisser Weise verwirklicht sich daher in der Unmittelbarkeit und Ereignishaftigkeit eine Hoffnung der Kunst selbst. Die Erfüllung der Offenbarung – wenn sie denn als eine solche betrachtet wird – birgt die Gefahr der Obsoleszenz all dessen in sich, was man bis dahin erhofft hatte (eine Erfahrung, die im großen gesellschaftlichen Maßstab in Deutschland nach der Wiedervereinigung 1991 zu beobachten ist. Nach dem Fall der Mauer stellt sich ein ganzes Volk in Abwandlung eines Worts von Hans Blumenberg die Frage: "Was war es, was wir wünschen wollten?"⁵¹⁹ Was ästhetisch gewendet soviel heißt wie: "Was war es, was wir sehen wollten?"

Bis zur Entdeckung der Elektronenstrahlung verläuft die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren entlang einer Schattenlinie zwischen Hell und Dunkel. Etwas erkennen heißt ganz 'einfach', es ans Licht zu bringen, was bis zur Erfindung des elektrischen Lichts als physikalische Leistung anzusehen ist. Was bedeutet Anschauung, was liegt schon auf der Hand, wenn man bedenkt, daß "Rembrandt nach meiner Vermutung den Leichnam während der Lehrveranstaltung unter dem gewöhnlichen Leuchter sah, der zwölf bis vierzehn Wachskerzen oder Laternen (blakers') besaß und dessen Licht naturgemäß auf die Leiche, den Anatom und die Mitglieder der Gilde gerichtet war, während der übrige Raum in Dunkelheit versank."⁵²⁰ Mehr Licht bedeutete entweder das Herauspräparieren der organischen Einzelteile, was zugleich bedeutete, jedes Teil als funktionale Einheit herauszupräparieren, oder – in Astronomie und Biologie – Steigerung der natürlichen Lichtausbeute durch optische Linsen.

"Wissen ist verarbeitete und begriffene Information."⁵²¹ Ein wissenschaftliches Bild zeigt, was man weiß in der Form von etwas, daß man sieht; was man nicht weiß,

⁵¹⁹ Hans Blumenberg, *Lesbarkeit der Welt*, S.9

⁵²⁰ William S.Heckscher, *Rembrandt: Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp*, p.38

⁵²¹ J.Kircz, *abstract* zum Vortrag auf dem Symposium "Van kennis naar informatie; van informatie naar kennis", Leiden

kann es nicht zeigen (höchstens, daß man weiß, das man nichts weiß: angedeutet durch einen 'weißen Fleck'). Das Spiel mit dem Zwielight; die Andeutung des Schemenhaften überläßt man gerne dem Künstler (sie ist ihm nicht direkt vorbehalten; in Wirklichkeit ist diese strenge Arbeitsteilung nicht durchzuhalten; um so lieber sähe man sie). Die Dämmerung ist ein 'weites Feld'. Obwohl sie nichts anderes zu sein scheint, als 'ein wenig heller' oder 'ein wenig dunkler', bietet sie der wissenschaftlichen Beschreibung lange Zeit unüberwindliche Hindernisse, weil sie ein Übergang und keine Trennungslinie ist. Ähnlich wie sich mit der Algebra eine 'höhere' Dimension der Arithmetik – einschließlich der Wahrscheinlichkeitsrechnung und der kombinatorischen Logik – erschließt, eröffnet die Elektronenstrahlung den Ausblick auf eine neue ästhetische Dimension, die weder im natürlichen noch im elektrischen Licht zum Vorschein kommt. Das elektronische Licht produziert regelrechte Phantombilder.

"Kaum daß man das elektrische Licht besaß, enthüllten die Experimente, die man durchführte, eine Fülle von Erscheinungen, von denen man bis dahin nicht die geringste Vorstellung hatte."⁵²² Der Kathodenstrahl zieht sich wie ein Leitstrahl durch die mikrokosmische Experimentalphysik des letzten Jahrhunderts. In einer Reihe von Versuchsanordnungen – in dunklen Räumen, wie in der Anatomie zu Leonardos und Rembrandts Zeiten⁵²³, nur, daß der Elektronenstrahl Leuchtquelle und Untersuchungsgegenstand ist – ist die Braunsche Röhre ein Instrument, "das Kenntnisse vermittelt, die auf anderem Wege nicht zu erlangen sind: Es ließ sich ablesen, daß der Eisenkern des Induktionsapparates bei ungeschlossenem, sekundärem Stromkreis nach jedem Polwechsel unmagnetisch wird, bei geschlossenem Stromkreis dagegen magnetisch bleibt." Daraus entwickelt Braun ein Oszilloskop – ein "Gerät, bei dem man sieht, was in den Stromkreisen vorgeht." wie J.Zenneck in einer Würdigung vor der Physikalischen Gesellschaft Berlin 1947 zum 50jährigen Jubiläum der Braunschen Röhre bemerkt.⁵²⁴ Paul Valéry, der Zeitzeuge, sieht wie "die Elektrizität sich überall bemerkbar macht; sie durchdringt die Chemie, heftet sich an die Optik, setzt sich in

⁵²² Paul Valéry, *Vues personnelles sur la science*, p.48

⁵²³ "It was customary to perform anatomies after nightfall, with the aid of artificial light." William S.Heckscher, a.a.O., p.37

⁵²⁴ Friedrich Kurylo, Ferdinand Braun, S.140

der Leere fort und erschüttert sämtliche traditionellen Begriffe des Raums, der Bewegung, der Materie auf einmal.“⁵²⁵

Die Braunsche Röhre stellt die Welt in ein indirektes Licht. „Sobald der Elektronenstrahl auf den Bildschirm trifft, geschieht zweierlei. Das eine betrifft den Rückweg des Elektrons, das andere die Art und Weise, wie die Lichtausbeute entsteht. [...] Obwohl man im allgemeinen glaubte, daß verschiedene Prozesse mit dem Rückweg des Elektrons verbunden sind, bedient sich die einfachste Erklärung der Sekundärstrahlung (d.h. der Freisetzung oder Emission von Elektronen aus dem Material des Bildschirms durch den Aufprall anderer Elektronen. [...] Der Schirm wirkt durch die Sekundärstrahlung wie eine virtuelle Kathode. Der Großteil der Sekundärelektronen werden von den nahegelegenen Elektroden, bestehend aus der zweiten Anode und einer Verstärkerelektrode, sofern sie gebraucht würde, angezogen und zwischen ihnen aufgeteilt. Einige der Sekundärelektronen werden auch vom Schirmmaterial selbst zurück angezogen, um das Spannungsgleichgewicht des Schirms aufrechtzuerhalten.“⁵²⁶ Sichtbares, weißes Licht „ist eine Form der Energie mit einem hohen Informationsanteil.“ Die Wärme, die es abgibt, „zeugt von einer Ineffizienz des Systems“⁵²⁷. Fotografie und Film arbeiten üblicherweise mit weißem Licht – natürlichem Licht bei der Aufnahme, elektrischem bei der Vergrößerung oder Projektion. Im Bild manifestiert sich der auf die Brechung des Lichts zurückgehende, 'lesbare' Anteil der Information. Deshalb kommt der Informationscharakter des Lichts auch eher in der Farbe als in der Verteilung von Licht und Schatten zum Ausdruck (wobei genau genommen die 'Schatten' des fotografischen Bildes aus der Übersetzung von Farb- in Grauwerten resultiert). Aus der Sicht des fotografischen Bildes stellen sich einerseits die Gegenstände des Motivs (bzw. deren Reflexzonen), andererseits die Fotografie als Medien dar, denn wir nehmen die Farbe, die Textur ihrer Oberflächen nicht als Eigenschaften des Lichts wahr, sondern als Eigenschaften der Gegenstände, die vom Bild als solche wiedergegeben werden. Das neutrale Licht erscheint uns daher als natürliche Voraussetzung einer wiedergabetreuen Darstellung der Gegenstände im Raum. Um nun umgekehrt die ästhetischen Eigenschaften der Körper auf das Licht zurückführen zu können, muß man die inhärente Struktur des Lichts

⁵²⁵ Paul Valéry, a.a.O., p.48

⁵²⁶ John F.Rider/Seymour D. Uslan, Encyclopedia of Cathode-Ray Oscilloscopes and Their Uses, p.4-1

⁵²⁷ Tom Stonier, a.a.O., p.66

kennen. Kennen heißt in diesem Zusammenhang, daß man in der Lage ist, einer ästhetischen Eigenschaft des Gegenstandes eine physikalische Eigenschaft des Lichts zuzuordnen. Man wird dann ferner diese Eigenschaften in Form von Parametern darstellen können, die ebenso variabel wie kontrollierbar sein sollten, so daß jede Veränderung eines Parameters den Gegenstand, auf den das Licht trifft, nicht nur in einem anderen Licht, sondern sogar aus einem ganz anderen Blickwinkel erscheinen läßt.

Nun geschieht folgendes: In dem Augenblick, wo die ästhetische Spur nicht mehr einfach auf die Dinge führt – um bei ihnen zu enden –, wird aus der Spur des Lichts eine der Energie. Führt jene quasi von einem reflektierenden Gegenstand zum anderen (wie der Diskurs von einem Begriff zum anderen) – um entweder bei der Sonne oder bei Gott zu enden –, so führt die Spur der Strahlung durch die verschiedenen energetischen Zustände, die sie auf ihrem Weg der Signalübertragung und Signalverarbeitung durchläuft. Anders gesagt: Mit den verschiedenen Formen der Strahlungsenergie – von γ - bis Neutronenstrahlen – verfügen wir über eine Vielzahl von Parametern der Strahlungsenergie und je nachdem, welche Art von Strahlung wir benutzen, wird das Bild ausfallen, das wir erhalten. Der nach energetischen Zuständen differenzierten Strahlung entspricht ein ebenso differenziertes Bild von der Welt. Diese Ästhetik dieser Welt ist auch keine materielle Ästhetik der Oberflächen mehr, sondern eine Ästhetik der Refraktion, der Absorption usw., die, weil es sich um energetische Wechselwirkungen handelt, kein Bild geschlossener Körper, höchstens eines von Isomorphien und Grenzflächen ergibt. Obwohl die kurzwellige Strahlung wie das Licht den Gesetzen der Mechanik unterworfen ist, bedarf es anderer apparativer Mittel, um ein einheitliches Bild herzustellen. In dem Maß, wie das fotooptische System der Tele- und Mikroskopie, sowie der Fotokamera bei der Bündelung von (z.B. Röntgen-)Strahlen versagt, wird auch das Repräsentationsschema hinfällig, das wir der Ähnlichkeit von Augen- und Glasoptik verdanken⁵²⁸.

⁵²⁸ "Neues Röntgenteleskop mit 'Hummerauge': Statt mit einer einzigen Linse fokussiert das als 'Hummerauge' bezeichnete neue Forschungsinstrument wie ein Facettenauge mit einer Unzahl winziger Glasröhren. (New Scientist, Nr.2025, p.20).[...] Vom Jahre 2001 an sollen die Röntgensatelliten Doppelsterne und aktive Galaxien erkunden. Weiterhin können sie bei der Erforschung von Supernovae (Sternenexplosionen) eingesetzt werden. Wegen ihrer kurzen Wellenlänge können Röntgenstrahlen nur mittels Spiegeln in einem extrem flachen Winkel fokussiert werden. Das Geschichtsfeld herkömmlicher Röntgenstrahlen ist deshalb sehr beschränkt." Frankfurter Rundschau, Nr. 86, 12.April 1989

Im Licht der Kathodenstrahlröhre erscheint die Welt weder natürlich noch selbstverständlich. Der Betrachter muß sie sich, wie Platschek richtig bemerkt, aus vielen Pixeln und scanning-Bewegungen zusammensetzen – bzw. wird sie für ihn zusammengesetzt.

Auf allen Ebenen, in allen Disziplinen erscheint eine Revision der Repräsentation fällig –und genau das ist es, was die Moderne ausmacht. Diesem Bedürfnis folgend wird der Impressionismus "alle Komponenten, die beim Studieren des Lichts zusammengetragen worden waren, neu ordnen; diese Neuordnung aber sollte in der Geschichte der Kunst ein völlig neues Kapitel aufschlagen."⁵²⁹ Noch bevor man sich eine Vorstellung von den Neuen Medien macht, läßt der Impressionismus erkennen, wie vermittelt und wie zerbrechlich daher auch das Bild von der Wirklichkeit erscheint, sobald man zeigt, wie vielfach vermittelt die ästhetische Transformation der Energie ist. Was auf den ersten Blick und vor dem Hintergrund des mechanischen Repräsentationsschemas wie eine Entfremdung wirkt, stellt sich bei eingehender Betrachtung als eine Differenzierung des alten Blicks selbst heraus. Ist es da ein Wunder, daß dieses neue, indirekte Licht ausgerechnet auf Rembrandt zurückfällt, von dem Marc LeBot schreibt, er habe "mit seinem Werk wohl den letzten schöpferischen Beitrag zur Geschichte des Lichtes als gestaltendes Element in der Renaissancezeit geleistet."⁵³⁰ Nachdem die Reinigung einiger Gemälde mehr als buchstäblich Licht in das Dunkel brachte, die 'Nacht-' sich als 'Tageswache' herausgestellt hatte und andere Inkonsistenzen zutagegetreten waren, schien es an der Zeit, den gesamten Corpus ordentlich und nach allen Regeln der Kunst auf Herz und Nieren durchzuchecken: "es fällt schwer, den Eindruck zu vermeiden, daß ein Großteil der Interpretation des Künstlers und seines Werks auf einem Bild seines malerischen Werks beruht, daß im Laufe der Zeit korrumpiert wurde. In den 1960er Jahren war es für ein unvoreingenommenes Auge schwierig alle Werke als von Rembrandt als einem einzigen Künstler anzunehmen."⁵³¹ – "Ein Beispiel der Macht

⁵²⁹ Marc Le Bot, Rembrandt, S.6

⁵³⁰ nach Giotto, Masaccio, Leonardo, Tizian, Caravaggio; Marc Le Bot: Rembrandt, S.6. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis es auch die anderen trifft: "As promising as they seemed, sophisticated research methods, such as neutronactivation audioradiography etc., remained of limited use as long as they could not be used on a significant number of paintings." E.van de Wetering/Paul Broekhoff, New Directions in the Rembrandt Research Project, part I: the 1642 self-portrait in the Royal Collection, p.174

⁵³¹ A Corpus of Rembrandt Paintings, a.a.O., p. ix

der Reklame' sei Rembrandts Künstlerexistenz, entdeckt Max Lautner⁵³²; Rembrandt Harmenszoon van Rijn wird als vertrottelter Amsterdamer Kunsthändler entlarvt und das ihm zugeschriebene Œuvre aufgrund der Entdeckung von Geheimsignaturen auf andere Künstlerhände verteilt.⁵³³ – "

Von Anbeginn erkannten diejenigen, von denen die Initiative ausging, daß lediglich eine gewissenhafte Untersuchung, die sich wann immer möglich der aktuellen Untersuchungsmethoden bediente, eine radikale Revision des Rembrandt-Kanons zum Ergebnis haben würde.⁵³⁴ Wenn wir dieses Zitat im 'Licht der Zeit' richtig deuten, dann haben wir es nicht nur mit einer forensischen Identifikation zu tun, in der medizinisch-anatomische Anamnesen (*examinations*) mit kriminalistischen Spurensicherungen und nachrichtendienstlichen Nachforschungen (*investigations*) Hand in Hand gehen. Nachdem sich die Materialität des Corpus als überaus anfällig erwiesen hat (*corrupted*), geht es nun darum, den Echtheitsbeweis anzutreten. Dabei scheint es vordergründig so, als beseitige man nur Staub und Schmutz, der wie ein Schatten über dem Bild liegt. Was sich aber im normalen Licht wie Plaque oder ein Film darstellt, erscheint im indirekten Licht der Röntgenstrahlen und Radiographen wie ein Sediment, dessen Grenzschicht in die Grenzschicht des Bildes hineinwächst. Überdies ist es ja nicht einfach Schmutz, der sich da ablagert. Es ist, wenn man so will, der Blick der Betrachter, der sich auf dem Bild niederschlägt, der Risse und Narben schlägt, in denen sich Schweiß, Bohnerwachs und Straßenstaub sich ansammeln.

Im Licht des forensisch-kriminologisch motivierten Experten wird das Kunstwerk zur Ansichtssache. Das Werk ist der Ort, von dem alle Spuren ausgehen, zu dem alle Spuren hinführen. Der Kriminologie interessiert sich nicht für das Werk. Seine Aufmerksamkeit gilt den Spuren und dem Werk nur, insofern es ihm hilft, den Zusammenhang zwischen ihnen herzustellen. "Im Laufe der Zeit verfestigte sich jedoch unser Eindruck, daß es kaum eine verifizierbare, belegte Kontinuität in Hinblick auf die Zuschreibung der Gemälde gab, die mit der seiner Stiche seit dem 17. Jahrhundert vergleichbar wäre. Solch eine Kontinuität besteht für eine kleine handvoll Gemälden; sie ist aber kaum als repräsentativer Kern anzunehmen; sie lassen die Grenzen des

⁵³² Max Lautner, Rembrandt als historisches Problem, Berlin 1910

⁵³³ Beat Wyss, a.a.O., S.xi

⁵³⁴ A Corpus of Rembrandt Paintings, a.a.O., p. ix

malerischen Werks vollkommen unbestimmt. Der Prozeß der unrechtmäßigen Zuschreibung, wie er im 18. und bereits im 17. Jahrhundert stattgefunden hatte, läßt sich anhand der Drucke erahnen, die in jenen Jahren ausgestoßen wurden und angeblich Reproduktionen von Gemälden wiedergaben. Als John Smith 1836 den ersten Katalog der Gemälde veröffentlichte, widerspiegelte er damit unweigerlich das korruptierte Werk und vermittelte ein verzerrte Sicht. Eduard Koloff (1854) und Carel Vosmaer (1868) kommt das Verdienst zu, Ordnung ins Chaos zu bringen, ähnliche wie Scheltema es auf dem Gebiet der Biographie getan hatte, aber es war der junge Wilhelm Bode, der in den 1880ern ein korrigiertes Bild des Werks, insbesondere der frühen Jahre herstellte. Obwohl eine kritische Tendenz an Boden gewonnen haben könnte, trug es wenig dazu bei, das malerische Werk einzugrenzen.“⁵³⁵

Was ein Echtheitsbeweis in Heller und Pfennig ausmacht, das ist in etwa bekannt und wäre erheblich genug, um die Untersuchungen zu rechtfertigen. Steigt der Wirtschaftswert, steigt die Zahl der Reproduktionen; jeder Million auf einer Auktion mehr oder weniger bedeutet viele Tausend Besucher mehr oder weniger, die sich angezogen fühlen – zusammen mit den potentiellen Dieben, die abgeschreckt werden müssen; Tausende mehr oder weniger für Alarmanlagen, Transportversicherungen usw. usw. Und das ist nur ein Ausschnitt aus dem Spektrum der Bedrohungen des Kunstcharakters in „Zeiten, in denen etwa die hochgetriebenen Preise der Linien van Goghs eine freie ästhetische Würdigung des Bildes beinahe schon unmöglich machen“⁵³⁶. Der Geldwert ist als Information nicht unerheblich, weil er die (Un-) Wahrscheinlichkeit angibt, als Eigentümer des Werks mit ihm jene Zwiesprache zu halten, die dem Betrachter in dem Maß, wie die Wahrscheinlichkeit, in den Besitz des Werks zu gelangen, abnimmt, verwehrt ist: „Das Sperrfeuer von Farben, Formen und Stilen, kleinen und großen Bildern, von großzügig und eng tapezierten Wänden, von Preisen und Broschüren steht nur durch, wer es [vom Fernsehen, vom Musikvideo?, w.p.] gelernt hat, sich mit einer selektiven Blickregie zu behaupten und gegen das Angebot anzustarren. Ohne solches Wahrnehmungstraining ist der Besucher dazu verurteilt, wie ein Ratte durch eine aus den Fugen geratene Versuchsanordnung zu

⁵³⁵ A Corpus of Rembrandt Paintings, a.a.O., p.ix

⁵³⁶ Henning Ritter, Verlierer des Jahres

stromern. [...] nirgends wirken Kunstwerke so heimatlos wie auf einer Kunstmesse."⁵³⁷ Soweit zum ökonomischen Rahmen des Kunstwerks.

⁵³⁷ Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, S.46

3.4 Diskurs ...

„Bildung kommt von ‚Bild‘. Käme es von ‚Buch‘, hieße es Buchung.“ Der Kabarettist Matthias Beltz hat mit diesem Satz die Form der Wahrheit in ihrem Wesen bezeichnet. Denn wie Wolfgang Schirmacher bemerkt: „Was der Satz vom Widerspruch trennt, ist nur zusammen wahr.“⁵³⁸ Der Widerspruch besteht zwischen Schrift und Bild. Das Bild fügt zusammen, was die Schrift trennt. Bild und Schrift sind die Anode und die Kathode des medienästhetischen Diskurses. Auf die Seite der Schrift schlagen sich diejenigen, die nach Einheit streben und Zerstreuung als dekadent verwerfen. Dabei ist es der Bannstrahl der Aufklärung, der den Spiegel zersplittert, der nichts reflektiert als seine eigene innere Verfassung.

Dementsprechend könnte man sagen: Jeder Schrift entspricht ein bestimmtes Bild, und auch: Jede Schrift hat ihr eigenes Bild. Oder anders: Jede Schrift entwirft ein Bild – nämlich das ihrer Gesellschaft. Und in gewisser Weise entspricht die äußere Form zur inneren dem Verhältnis zwischen einer gebildeten Gesellschaft und ihren diskreten Gemeinschaften.

In der Anatomie des sechzehnten Jahrhundert „ein wichtiger Teil der Techniken zur Wiederherstellung gesicherter Texte bestand in der historischen Terminologie, wie sie durch den Kommentar gesehen wurde und insbesondere im anatomischen ‚Katalog‘ oder Glossar, das im früheren Werk rund vierzig Seiten ausmacht. Berengarios Feststellung, daß der Zweck der genauen Auflistung anatomischer Begriffe darin besteht, ihre Bedeutung festzustellen, so wie sie in der Geschichte gebraucht wurden, war als ‚humanistisches‘ Programm kaum verbesserungsfähig, aber gewiß richtete sich ein Großteil der philologischen Untersuchung Berengarios an die bedeutenden arabischen Autoren. Der Leser müsse, so Berengario, jede Anstrengung unternehmen, *ultimo conatu*, welche Autoren welchen Begriff verwandt haben, und was seine Bedeutung in verschiedenen Zusammenhängen ist. [...] Das Wesen dieser Technik ist es, der Vorstellung des Autors habhaft zu werden und sich nicht zu sehr mit dem schriftlichen Erscheinen der Wörter zu beschäftigen.“⁵³⁹ Der anatomische Kommentator nimmt eine Kontextuierung der Namen der einzelnen Körperteile vor.

⁵³⁸ Wolfgang Schirmacher, Technik und Gelassenheit, S.155

⁵³⁹ R.K.French, a.a.O., p.69

Indem er der Beziehung zwischen den Namen der Organe anhand der überlieferten Schriften nachgeht, identifiziert er das anatomische Wissen mit den Namen der Autoren. Auf diese Weise entsteht ein verbindliches Bild des (motorischen) anatomischen Körpers als Facette des (historischen) sozialen Körpers.

Wie dehnbar ist die Analogie? Wann wird der Bogen überspannt? Oder, um es noch ein wenig bildhafter auszudrücken: Wie weit können wir den anatomischen Körper schicken, wie weit können wir ihm durch den Erfahrungsraum folgen, ohne ihn zu verlieren?

Nehmen wir als praktisches Beispiel den typischen Zustandsbericht einer Lehrerin, die in einer Rundfunkdiskussion über die gegenwärtigen Aufgaben der Schule die Konfrontation mit 29 Kindern an ihrem ersten Schultag schildert. Einige Kinder haben "noch nie ein Buch gesehen, weil man zu Hause nicht liest"; andere können schon schreiben; einige besitzen einen Computer, andere sprechen türkisch, albanisch, russisch. Obwohl der Schule die Aufgabe nicht fremd ist, gemeinschaftliche Orientierungs- und Identifizierungsangebote über soziale, religiöse, geschlechtliche oder kulturelle Unterschiede hinweg sprachlich zu vermitteln, häufen sich die Anzeichen, daß die Schule von der Art und der Vielschichtigkeit der Antagonismen überfordert ist.

Auf den ersten Blick meint man, hier ein schulpädagogisches Problem vor sich zu haben, als seien die Schulen den Anforderungen nicht mehr gewachsen, die von den Universitäten und Akademien an sie herangetragen werden. Aufgabe der Wissenschaft war es, in systematischer Grundlagenforschung alles zu entdecken; Aufgabe der Technik, alles zu erfinden, was zu erfinden ihr von der Wissenschaft vorgeschrieben war. Diese Einrichtungen der höheren Bildung, die sich, in direkter Nachfolge zu Moses auf dem Berg, in unmittelbarer Zwiesprache mit der Natur wähten, werden derzeit in einem Prozeß schmerzhafter Selbsterkenntnis darauf gestoßen, daß sie sich mit anderen Nationen in einem Wettbewerb um den höchsten Berg befinden.

Das Ziel der Bildung ist es, all jene, an die es sich richtet, in die Lage zu versetzen, sich ihren Fähigkeiten entsprechend an der *res publica* zu beteiligen. Ziel der Bildung ist auch, dem allgemeinen Ziel eine konkrete Gestalt zu geben. Das Ideal der Bildung ist die nationale Solidargemeinschaft nach dem Vorbild des Sozialvertrags, eine reibungslos funktionierende Repräsentationsmaschine, in der zwar nicht alle über die gleichen Fähigkeiten verfügen, die im Gegenteil die Verschiedenheit für ihre Zwecke

nutzt, wie ein Uhrmacher, der aus vielen verschiedenen Teilen eine Uhr zusammensetzt.

Wie eine Uhr die metaphysische Zeit in einer mechanische, historische Zeit übersetzt, so übersetzt die literarische Schrift das allgemeine, theoretische Wissen in eine konkrete, praktische Form. Wie in einer Uhr die Räder liegen in einem Buch die Ebenen der Metaphorese über- und nebeneinander, schrittweise von der mechanischen Gleichförmigkeit des Schriftbildes in den Personalstil fachsprachlich differenzierter Formulierungen hinüberführend.

Michel Butors Bemerkung zur Sprache der Alchemie macht in ihrer historischen Spannweite deutlich, wie sehr die Formulierung und Formalisierung des Diskurses in das größere Getriebe der Repräsentation greift, an das alle Wissenschaften angeschlossen sind. "In den Texten häufen sich Herausforderungen an das Prinzip des Widerspruchs. Der berühmte, von Kunrath zitierte Aphorismus ist allgemein bekannt: 'Wenn der Stein ein Stein wäre, hätte man ihn nicht Stein benannt.' [...] Es ist nicht zulässig, ein Wörterbuch von einfachen Äquivalenzen herzustellen, da zahlreiche Wörter der ersten Spalte nahezu auf alle der zweiten und sogar auf deren Verneinungen anwendbar zu sein scheinen. Im Grenzfall kann jeder beliebige Ausdruck jede beliebige Sache bezeichnen.

Das erklärt sich dadurch, daß diese Symbole veränderliche Ausdrücke sind, deren jeweilige Bedeutung durch ihre Gruppierung bestimmt wird. Sie dienen dazu, Beziehungen oder Kräfte auszudrücken, und können nach bestimmten Beziehungssystemen verschoben werden. [...]

Um Christus bildlich zu bezeichnen, kann sich ein christlicher Autor des alchemistischen Begriffs des Merkurs bedienen, des universalen Auflösungsmittels, das die Metalle durchdringt, um ihren reinen Kern daraus zu gewinnen, doch könnte er nicht das Umgekehrte machen, wie es der Alchemist in jedem Augenblick tut."⁵⁴⁰

Mit der Einsicht, daß die Transformationsrichtung unumkehrbar ist, beginnt die Moderne. Sie fügt den drei Arten des Ausschließens in der Ordnung des Diskurses eine 'vierte Dimension' hinzu.

⁵⁴⁰ Michel Butor, *Die Alchemie und ihre Sprache*, S.22ff.

Michel Foucault stellt in der Ordnung des Diskurses die Hypothese auf, "daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen."⁵⁴¹

"Das Medium des Diskurses, die durch die Veröffentlichung autorisierte Schrift, das gedruckte Wort, ist das Medium einer höchst komplizierten kulturellen Homogenisierung, dessen Leistung darin besteht, daß es verschiedene "Prozeduren der Ausschließung" gleichzeitig beherrscht, worunter Foucault 1. das Verbot ("Tabu des Gegenstandes", "Ritual der Umstände", bevorzugtes oder ausschließliches Recht des sprechenden Subjekts"), 2. die "Entgegensetzung von Vernunft und Wahnsinn", und 3. den "Gegensatz zwischen dem Wahren und dem Falschen" rechnet⁵⁴².

Die Verbote beziehen sich auf das 'Wer sich wann wie wo worüber womit' äußert – Fragen, die sich sowohl in Hinblick auf die Zugehörigkeit zu einer Kommunikationsgemeinschaft (Öffentlichkeit) als auch auf das Medium stellen, das diese Gemeinschaft unterhält. Form- oder Stilfragen – etwa wenn es für einen Wissenschaftler nicht opportun ist, von sich in der ersten Person Singular zu sprechen, oder wie man Zitieren von Quellen die Grenzen der Genres und Disziplinen beachtet – erscheinen nur deshalb als nebensächlich, weil sie einen *informellen* Dunstkreis bilden, der von dem logifizierten Code der Theorie nicht erfaßt wird, den er umschließt.

Der Wahnsinn gehört zu den Imponderabilien der Vernunft. Wahnsinn ist der subjektive Bewußtseinszustand, der sich normalerweise nicht zu erkennen gibt. Versuche des Forscher-Subjekts, sich selbst ins Spiel zu bringen, verfälschen das durch die kollektive Katalyse von persönlicher Leidenschaft gereinigte Urteil. Die Nähe der Selbstkontrolle zur Selbst-Verleugnung treibt den Forscher an den Rand manischen Irreseins, der sich immer wieder sagt: "Ich werde nicht mehr Ich sagen, ich werde es nie wieder sagen, das ist zu blöd. Ich werde stattdessen, immer wenn ich es höre, und wenn ich daran denke, die dritte Person setzen. Wenn es sie amüsiert. Es wird nichts ändern."⁵⁴³ Der 'geniale' Forscher ist eine gespaltene Persönlichkeit, die sich nach

⁵⁴¹ Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, S.7

⁵⁴² Michel Foucault, a.a.O., S.7ff.

⁵⁴³ Gilles Deleuze/Félix Guattari, Anti-Ödipus, S.32

außen dem Totalitarismus des Verstandes unterwirft, gegen den sie insgeheim und um so stärker Subversion betreibt. Zwischen der empirischen Welt des Wissenschaftlers und der imaginären Welt des Künstlers steht nur die Sprache.

"Wir sind von unseren Wörtern abhängig. Wir hängen in der Sprache. Unsere Aufgabe ist es, Erfahrung und Ideen anderen mitzuteilen. Wir müssen ständig danach trachten, den Umfang unserer Beschreibung zu erweitern, aber auf eine Weise, daß unsere Botschaften nicht ihr Ziel oder ihren unzweideutigen Charakter verlieren." (Niels Bohr)⁵⁴⁴. Die positive Wissenschaft definiert das Ganze als die Summe dessen, was logisch kohärent aufeinander bezogen ist. Sie versteht ihre Wahrheit im Großen und Ganzen unmetaphysisch. "Traditionell bezeichnet man als Metaphysik ein Denken, das die Wirklichkeit im Ganzen von ihrem Grund her zu bestimmen sucht. Es ist nicht selbstverständlich, daß es ein Ganzes gibt, und ebensowenig, daß es begründet werden kann. [...] Nimmt man diesem Metaphysik-Verständnis seinen erlittenen Anlaß, die Erfahrung des Nihilismus, verflacht es zu einer operationalen Definition. Dann wird zur Metaphysik jedes das sinnlich Gegebene Überschreitende Fragen."⁵⁴⁵ Der empirische Wissenschaftler ist ein Pragmatiker des Heils, der den elementaren metaphysischen Kern, zu dem niemand wirklich jemals vorgedrungen ist, weil er weder einen Ort noch eine Zeit hat und einen unauflösbaren Widerspruch enthält, in seine Theorie einwickelt. Wie das Sonnenlicht in den fossilen Brennstoffen, so bleibt der Wissenschaft die Metaphysik als treibende Kraft erhalten; ähnlich wie man auf einer Autofahrt die ursprüngliche Energie des Kraftstoffs als Mittel zum Zweck der individuellen Fortbewegung erfährt, tritt die Metaphysik in der (Natur-) Wissenschaft nur mittelbar in ihren Wirkungen in Erscheinung.

Führt man die Analogie weiter, dann erkennt man das Problem der Bildung. Zu den Zwecken der Bildung im weitesten Sinn gehört es, das individuelle Bedürfnis zu befriedigen, möglichst jeden Ort zu möglichst jeder Zeit möglichst schnell zu erreichen. Gemäß dem Wort Abraham Lincolns, daß man entweder allen Menschen teilweise, oder einem Teil der Menschen stets gerecht werden kann, führt der individuelle Anspruch sich selbst jedoch bald ad absurdum, sobald er von allen erhoben wird.

⁵⁴⁴ Aage Petersen, *The Philosophy of Niels Bohr*, p.301

⁵⁴⁵ Wolfgang Schirmacher, a.a.O., S.107

Lesen und Schreiben vollenden sich im gedruckten Wort zu einem Diskurs, der eine virtuelle Realität des theoretischen Wissens umspannt, das in der Mechanisierung des Denkens seine Selbstbestätigung erfährt. Das Buch, dieses alte Kulturgut schlechthin, in einem Atemzug mit dem Auto zu nennen, kommt das nicht einem Sakrileg gleich? Und doch figurieren Auto und Buch im gleichen Paradigma, denn das "Buch, wie wir es heute kennen, ist also die Anordnung des Fadens des Diskurses im dreidimensionalen Raum nach einem zweifachen Maß: Nach Länge der Zeile und Höhe der Seite, eine Anordnung, die den Vorzug hat, dem Leser eine große Bewegungsfreiheit gegenüber dem 'Entrollen' des Textes zu geben, eine große Mobilität, die das ist, was sich am stärksten einer simultanen Darbietung aller Teile eines Werkes annähert."⁵⁴⁶

Bis heute gilt die Alphabetisierung als Voraussetzung für die Durchsetzung der Menschenrechte. Als unumkehrbar, gleichsam naturgegeben, gilt eine Entwicklung, die Macht und Autorität mit dem geschriebenen und gedruckten Wort verbindet. Steht es uns, die wir die lebende Propaganda für die Unversichtbarkeit des geschriebenen Worts sind, nicht mehr an, denjenigen die Verzichtbarkeit zu predigen, denen es vorenthalten wird, so sollten wir uns in einem Akt der Selbstkritik fragen, wie es um die eigene Form des Wissens bestellt ist.

"Bücher sind in den heutigen Wissenschaften gewöhnlich Lehrbücher oder rückblickende Betrachtungen über diesen oder jenen Aspekt des wissenschaftlichen Lebens. Wer eines schreibt, sieht sich dadurch in seinem wissenschaftlichen Ruf eher geschmälert als gefördert. Nur in den frühen Entwicklungsstadien – vor den Paradigmata – der verschiedenen Wissenschaften pflegte das Buch die gleiche Beziehung zur wissenschaftlichen Leistung zu besitzen, wie man sie heute noch auf anderen schöpferischen Gebieten findet. Und nur auf den Gebieten, wo immer noch am Buch als dem Träger der Forschungskommunikation festgehalten wird, sind die Grenzfines der Professionalisierung noch so schwach gezogen, daß auch der Laie hoffen darf, den Fortschritt durch das Lesen der Originalberichte der Fachleute verfolgen zu können. Sowohl in der Mathematik wie in der Astronomie waren die Forschungsberichte bereits in der Antike für einen Leserkreis mit bloßer Allgemeinbildung nicht mehr verständlich. In der Dynamik wurde die Forschung im späten Mittelalter ähnlich esoterisch, und sie gewann nur zu Beginn siebzehnten

⁵⁴⁶ Michel Butor, a.a.O., S.29

Jahrhunderts ihre Allgemeinverständlichkeit für kurze Zeit zurück, als ein neues Paradigma das alte, das die mittelalterliche Forschung geleitet hatte, ersetzte. Die Forschungen über Elektrizität mußten schon vor Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts für den Laien ‚übersetzt‘ werden, und die meisten anderen Gebiete der physikalischen Wissenschaften hörten im neunzehnten auf, allgemein verständlich zu sein. [...] Bei Teilgebieten der Sozialwissenschaften kommen sie wohl heute noch vor.“⁵⁴⁷

„Mit der üblichen 'informationstheoretisch' informierten Annahme über den Literaturbedarf des Wissenschaftlers stimmt etwas nicht. Diese Annahme besagt, daß der Wissenschaftler seinen Literaturbedarf genau kennt, daß er weiß, was er weiß und was er nicht weiß, aber wissen bzw. kennen könnte, weil es andernorts als Wissen zur Verfügung steht. Faktisch verfügt kein Wissenschaftler über dieses Wissen, wie auch seine Forschungswege, an den üblichen methodologischen Erwartungen gemessen, meist reichlich 'unwissenschaftlich' aussehen. Überdies ist – bleiben wir noch einmal beim Geisteswissenschaftler – Forschung, die sich fest auf den Wegen vorgegebener Methodologien und Techniken hält, z.B. Literaturlisten, die es abzuarbeiten gilt, im Grunde die langweiligste und meist auch die unergiebigste. Von diesen Wegen abzuweichen ist daher fast ein Gebot der Forschung selbst, verbunden mit einer zugegebenermaßen äußerst sublimen Form des Abenteuers, die sich zumal der Geisteswissenschaftler, in der Opposition von Natur und Geist asketisch auf der Seite des Geistes angesiedelt, gerade noch erlaubt – und konstitutionsmäßig häufig auch wohl gerade noch zumuten kann.“⁵⁴⁸

Ein Wind fegte in den letzten Jahren durch die Kathedralen des Wissens. Die alten Bibliotheken in Frankfurt, Paris und London fielen wie Kartenhäuser in sich zusammen. Wer 1987 mit einer Arbeit begonnen hat, fühlt 1997 mit Simonides. Die neuen Bibliotheken ragen wie Denkmale ins neue Jahrtausend, Vermessungspunkte für das Epizentrum über dem Labyrinth der Diskurse; Transiträume des abendländischen Geistes.

⁵⁴⁷ Thomas S.Kuhn, a.a.O., S.40ff.

⁵⁴⁸ Jürgen Mittelstraß, Der wissenschaftliche Verstand und seine Arbeits- und Informationsformen

Es wäre zuviel behauptet, daß in der neuen Bibliothek 'alles anders' ist, selbst wenn alles anders wäre. Es reicht schon, wenn man sich fragen muß, was anders ist und was nicht; wenn man alles das, was man immer als Äußerlichkeit erachtete (oder mißachtete), auf einmal als Innerlichkeit, als Wesentlich erfährt; geradezu beunruhigend, wenn die Maschinenschrift die Sinnlichkeit handschriftlicher Züge gewinnt, die man nie an ihr wahrgenommen hat: *"Auf die gleiche Weise, wie der Spur einer individuellen und handgeschriebenen Schrift die Persönlichkeit des Schreibenden eingeprägt ist und Rückschlüsse auf die besondere Psychologie zuläßt, ist eine typographische Schrift, soweit sie von einer Gesellschaft als die ihre erkannt wird, der schriftliche Ausdruck dieser Gesellschaft der Leser, weil sie das kollektive Denken widerspiegelt, das, was sie beschäftigt, ihre Mythen und ihr Bild: die gotische Schrift vertikal, spirituell und streng in Mainz, abgerundet, verschlungen und sinnlich in Italien."*⁵⁴⁹

Bis zur Erfindung und Verbreitung der elektronischen Textverarbeitungssysteme war 'Schrift' ebenso ein generischer Terminus, wie sein pendant, das 'Lesen'. Schreiben und Lesen bildete ein einheitliches, geschlossenes und somit gewissermaßen unvermitteltes System der Vermittlung? "Bedeutet nicht die Behauptung, die Schrift erweitere das Feld und die Fähigkeiten einer sprechenden oder gestischen Kommunikation, daß eine Art homogenen Raumes der Kommunikation vorausgesetzt wird? [...] Der Sinn, der Inhalt der semantischen Botschaft würde durch verschiedene Mittel, technisch mächtigere Vermittlungen, über eine sehr viel größere Entfernung übermittelt, *mitgeteilt*, jedoch in einem durchaus kontinuierlichen, sich selbst gleichenden Milieu, in einem homogenen Element, in dem die Einheit, die Integrität des Sinns nicht wesentlich beeinträchtigt wäre."⁵⁵⁰

Der Philologe, Idealtyp des Lesers, durfte eine natürliche Einheit zwischen der Schrift und dem Sinn unterstellen. Weil die Form sich mit dem Inhalt deckte, weil nichts im 'Sinn' war, was nicht aus der 'Form' herauszulesen war, erschien der Text als ein Ganzes. Die Linguistik belehrt den Philologen eines besseren: "Das Ziel der Sprachtheorie ist, eine Verfahrensweise zu entwickeln, mittels derer ein vorliegender Text durch eine widerspruchsfreie und erschöpfende Beschreibung begriffen werden kann. Aber die Sprachtheorie muß ebenso angeben, wie man jeden

⁵⁴⁹ Ladislav Mandel, *Pour un nouveau de la typographie française*, p.51

⁵⁵⁰ Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S.127

beliebigen andern Text von der gleichen angenommenen Beschaffenheit in derselben Weise begreifen kann, und das geschieht, indem man der Sprachtheorie Werkzeuge an die Hand gibt, die für jedweden Text dieser Art benutzt werden könnte.“⁵⁵¹ Die linguistische Theorie formuliert, wie jede Theorie, „die Beziehungen zwischen objektiven, kontextfreien Elementen [...] anhand abstrakter Prinzipien (Gesetze, Regeln, Programme).“⁵⁵² Sie führt den Text sozusagen auf das Gesetz seiner Erzeugung zurück. Weder ist dieses Gesetz mit dem Text identisch, noch erschöpft der Text die Möglichkeiten, die dem Gesetz innewohnen.

Die formale Linguistik interessiert sich nicht dafür, was ein Text bedeutet, sondern ob er kohärent ist. „Das Grundprinzip jeder Interpretation ist Kohärenz: Jede Interpretation muß kohärent sein. Das Kohärenzprinzip gilt für beide Seiten: den vorhandenen Text (die 'Daten') und das Ergebnis (die 'Umwandlung' dieser Daten).“⁵⁵³ Das Gebot der Kohärenz gilt für Bedienungsanleitungen ebenso, wie für Romane. Was jedoch beispielsweise im Fall der Übersetzungen von Joyces *Ulysses* praktisch unmöglich ist – eine gemeinsame Ebene herzustellen, von der aus sich ein Urteil objektivieren läßt –, erweist sich im Fall der Gebrauchsanleitung eines Radiogerätes als umso leichter, denn ob eine Übersetzung kohärent ist, läßt sich daran nachweisen, ob sie ihren Zweck erfüllt. Die Bedienungsanleitung wird durch die Funktionen des Geräts gedeckt. Vollständig muß das 'Formalistenmotto' „Wenn man auf die Syntax achtet, wird die Semantik selbst auf sich achten.“⁵⁵⁴ daher lauten: 'Maschinen übersetzen nur die Sprache einer Maschine in die Sprache einer anderen Maschine vollständig.' Das heißt, die Semantik achtet nur dann auf sich selbst, wenn sie von der Struktur einer Syntax nicht mehr zu unterscheiden ist.

„Patrick Suppes pflegte vor 25 Jahren zu sagen, daß er nur unter der Bedingung in Maschinenübersetzung (MT) interessiert sei, daß Programme ein Buch vollständig übersetzen könnten. Das war in der Tat bereits der Fall, aber es entsprach dem Geist jener Zeit. Obwohl MT mit Methoden, die von den Vertretern der Künstlichen Intelligenz heute als oberflächlich erachtet werden, Mitte der sechziger Jahre große Textmengen verarbeiteten, schrieben jene Künstliche-Intelligenz-Forscher, die nach

⁵⁵¹ Louis Hjelmslev, Prolegomena zu einer Sprachtheorie, S.21

⁵⁵² Hubert L/Stewart E.Dreyfus, Making a Mind Versus Modeling a Brain, p.24ff.

⁵⁵³ John Haugeland, Künstliche Intelligenz - programmierte Vernunft?, S.81

⁵⁵⁴ John Haugeland, a.a.O., S.91ff.

Tieferem strebten, danach, was man allgemein ‚Verstehen‘ eines Texts nannte, Programme, die lediglich einige Sätze verarbeiteten – ein Umstand, der in ihren Thesen, Papieren und Büchern häufig unterschlagen wurde. Karrieren wurden mit der Übersetzung eines einzigen Satzes begründet.“⁵⁵⁵

Die Übersetzungskünste einer Maschine daran zu messen, ob sie einen Joyce-Übersetzer brotlos zu machen geeignet ist, heißt, das Problem zu verkennen. Nach empirischen Maßstäben reicht es schon aus, wenn eine Maschine auch nur einen Satz ordentlich übersetzt, wie es ausreicht, daß eine Maschine ein einziges Buch druckt. Alles weitere ergibt sich von selbst, aus dem Prinzip der Mechanik.

Bevor wir darüber urteilen, ob eine Maschine ein ganzes Buch übersetzen kann, müssen wir erst einmal wissen, was ein ganzes Buch ist? Jesus konnte Fische und Brot und Wein vermehren. Konnte Gutenberg eine Bibelhandschrift vermehren. Nein. Er vervielfältigte nur das Modell einer Bibelhandschrift, wie ein Photograph keine Gemälde oder Zeichnungen reproduziert. „Photographien sind, was die Details betrifft, nicht nur verschieden von anderen Arten der Bilddarstellung; sie sind in Wirklichkeit überhaupt keine Darstellungen [*representations*]. Sie sind praktische Realisationen der allgemeinen künstlerischen Ideale der Objektivität und Vereinzelung [*detachment*]. Der Gebrauch einer Maschine, mit der Linien gezogen werden und das Vertrauen auf die Naturgesetze der Brechung und der chemischen Verwandlung um Bilder herzustellen“.⁵⁵⁶

„Kein Maschinenbauer prägt seinem Gedächtnis die Konstruktion einer Maschine ein, ohne sich die Zweckmäßigkeit dieser Konstruktion in Bezug auf die gestellte Aufgabe eingehend klar zu machen. Sein ‚Verstehen‘ einer Maschine bedeutet also keineswegs nur ein auf die physikalischen Gesetze gegründetes Sichklarmachen der kausalen Funktionsfolge, sondern ebenso sehr ein Erkennen der Tatsache daß jede Einzelheit der Maschine nach bestimmten Zwecksetzungen durchkonstruiert ist. Bei dieser Betrachtung stehen die kausale und die finale Analyse der Konstruktion und Funktionsweise nebeneinander. Es dürfte zu den charakterischen Unterschieden zwi-

⁵⁵⁵ Y.A. Wilks/B.M. Slator/L.M. Guthrie, *Electric Words*, p.38

⁵⁵⁶ Joel Snyder/Neil W.Allen, *Photography, Vision, and Representation*, p.63

schen Maschine und Organismus gehören, daß beim Letzteren eine solche Trennung kausaler und finaler Betrachtungsweise nicht mehr möglich ist.“⁵⁵⁷

Jede mimetische Übersetzung trifft auf ihre Weise eine Unterscheidung zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, zwischen dem Einmaligen und dem Wiederholbaren oder: zwischen der Semantik und der Syntax.

Was ist eine erfolgreiche Übersetzung: eine Erzeugung kohärenter Sätze. Wonach bestimmt sich die Kohärenz? Bei der Gebrauchsanleitung durch den Zweck des Geräts. Und sonst? Durch den Kontext. Eine Maschine übersetzt eine Form von Energie in einen anderen Zustand. Diese Übersetzung würde ewig so fortgehen, wie ein endloser Text, hätte die Maschine keinen Zweck. Der Zweck der Maschine überführt die 'lineare' Transformation in einen Kreislauf. Die Beschreibung der Maschine ist selbst eine Maschine und daher kohärent. Der Vorteil und Nachteil dieses Systems ist seine Redundanz, seine Semantik unterliegt einem *double bind*. Wir verstehen eine Maschine, wenn wir sie richtig anwenden und umgekehrt.

„Repräsentation betrifft das nach vorne bringen der Voraussetzungen, das Offenlegen der verborgenen Struktur. Fragen der Darstellung ansprechen bedeutet nicht, daß man sein eigenes Urteil oder seine Deutung zugunsten einer Maschine aufgibt, sondern vorbereitet zu sein, seine eigene Praxis zu überdenken und andere einzuladen, daran teilzuhaben.“⁵⁵⁸

Der Einfluß der Mechanik auf die Wissenschaft ist nichts Neues in der Geschichte der Wissenschaft. Im Gegenteil: Wissenschaft verfolgt geradezu die Mechanisierung der Erfahrung, und zwar in einem ganz umfassenden, kosmologischen Sinn. Eine Maschine ist ja nur eine technologische Manifestation jener Ausschließungen, die den Diskurs ordnen. Es ist daher nicht so sehr die von Shreeves angeführte „Aufkommen von maschinenlesbaren Texten, computergestützten Netzwerken und dem dazugehörenden technologischen Apparat, [der] die Mittel bereitstellt, um die Kommunikation und Methoden der geisteswissenschaftlichen Forschung radikal zu

⁵⁵⁷ Pascuale Jordan, Anschauliche Quantentheorie, S.290

⁵⁵⁸ Richard Ennals, Artificial Intelligence and Human Institutions, p.27

verändern“⁵⁵⁹, sondern der Umstand, daß “Technologie selbst in beständigem Fluß ist, mit wenig Aussicht auf Stabilität.“⁵⁶⁰

Seither ist die alte Bibliothek nicht nur dabei, in einen Neubau umzuziehen; sie ist mittlerweile wie so viele andere an das Internet angeschlossen und eingeschränkt vom Schreibtisch aus erreichbar. Die Anzahl der Fernsehkanäle steigt von Jahr zu Jahr exponentiell. Kunstgenres kommen und gehen. Einiges wird einfacher, vieles geht schneller; nur das Einlesen der Literaturlisten von den alten Disketten in den neuen Rechner erfordert Zeit und Geduld, bis das Gerät mit dem passenden Laufwerk und dem Betriebsprogramm gefunden ist. Unter diesen Umständen scheint die Option, die Untersuchung als nicht-linearen Hypertext für Bildspeicherplatte zu formatieren, die anfangs nur als theoretische Möglichkeit ins Auge gefaßt worden war, ein regelrechtes Gebot der Stunde zu sein. Niemand steigt in denselben Fluß, aber fast alle schwimmen mit dem Strom.

Erst der mobile Wissenschaftler erfährt am eigenen Leib, wie statisch und ortsverbunden doch das Wissen trotz aller Vehikel ist, die ihm heute zur Verfügung stehen. Er, der häufig den Wohnort wechselt, genießt den Vorteil, den die vielen Bibliotheken ihm bieten, wo andere sich mit einigen wenigen am Platz bescheiden müssen. Nur einige ausgewählte bilden jedoch die festen Bezugspunkte, die ungeachtet der Möglichkeiten, die eine Recherche in den internationalen Bibliotheken eröffnet, Ordnung und Überschaubarkeit garantieren.

Das Buch verleiht dem theoretischen Wissen eine bis zur Erfindung des Buchdrucks nicht gekannte Mobilität, die es ihm gestattet, dem Leser überallhin zu folgen. Andererseits beschwert es den Geist und sorgt, wie das Bleigewicht eines Tauchers, für eine Bodenhaftung und erlegt ihm die Beschränkungen der Materie auf: “Im Bleisatz diktierte das Material die Regeln. In das Material sind sie aber erst gekommen durch Nachdenken und Wissen über das Lesen. Natürlich ist es heute kein Problem mehr, drei verschiedene Schriften in drei unterschiedlichen Graden in einen Satz unterzubringen. Nur: gibt der Sinn des Satzes es auch her, ihn in drei verschiedenen Schriften auszudrücken. Der Setzer mußte drei zentnerschwere Kästen auf das

⁵⁵⁹ Edward Shreeves, *Between the visionaries and the Luddites*, p.579

⁵⁶⁰ Edward Shreeves, a.a.O., p.580

Setzregal heben, und das hat er sich dreimal überlegt.“⁵⁶¹ Die Theorie, die den Anspruch erhebt, überall und immer zu gelten, erfüllt ihn doch nur in den engen Grenzen, in denen sie die Voraussetzungen für diese Mobilität schafft. Obwohl man an den abgelegensten Orten auf die merkwürdigsten Bücher stoßen kann, gäbe es keine Wissenschaft, müßten Bücher und Leser erst 'zueinander finden'. Wo sie es tun, verdanken sie es einem geordneten, hierfür vorgesehen System aus Transport- und Informationsmitteln, das im Verborgenen arbeitet und von uns wegen seiner meist reibungslosen Effizienz kaum wahrgenommen wird und gerade deswegen, ungeachtet der ständigen Anpassungen des Bibliothekswesens an die Erfordernisse der Zeit, unseren Diskurs zwar wie die Bühnen und Böschungen eines Stroms leitet, ihm dabei aber nicht im Weg steht.

Zu den logistischen Leitsystemen gehört selbstredend die Datenverarbeitung. Nach einer Aufbauphase im Hintergrund der Administration hat sie einen Sprung über den Thresen gemacht. Wo früher Karteikästen standen, versehen Computerterminals ihren Dienst, die das alte System in die Ecke drängen, so daß der Tag absehbar ist, da der letzte Karteischränk das Feld geräumt haben wird⁵⁶². Das neue System ist praktisch und gerät daher nicht in Verdacht, unsere theoretische Arbeit zu beeinträchtigen. Wenn die Neuen Medien eine Wirkung entfalten, dann vor allem auf unsere Gewohnheiten, beispielsweise auf die Art, nach Quellen zu forschen.

Selbst wenn wir heute von Zeit zu Zeit systematisch das Schlagwortverzeichnis durchforsten, das zu Zeiten des Kartenkatalogs eher ein Notbehelf war, weil man den Kreis der Autoren und Titel kannte, in deren Fußnoten oder Bibliographien man Hinweise zu anderen Autoren und Titeln erwarten konnte, hält die Bibliothek die gleichen oder ähnliche Bücher vor, die in den gleichen oder ähnlichen Regalen stehen und mit den gleichen oder ähnlichen Zetteln mit den gleichen oder ähnlichen Signaturen zu bestellen sind. Das heißt, der Einzug der Informationstechnologie an der Schnittstelle

⁵⁶¹ Kurt Weidemann, *Wo der Buchstabe das Wort führt*, S.17

⁵⁶² .. nachdem es über zwei Jahrhunderte lang seinen Dienst verrichtet hat. Die Karteikarte geht auf die Französische Revolution zurück. Gemäß einer Verordnung vom 15. Mai 1791 waren alle aus privatem oder kirchlichem in staatlichen Besitz überführte Bücher auf dem unbedruckten Rücken konfiszierter Spielkarten zu erfassen, die zu diesem Zweck in zwei oder drei Teile zu schneiden waren, und alphabetisch zu ordnen. Von einem gewissen Bürger Armand aus Marseille wird berichtet, daß er die Karten unversehrt ließ, weil sie so besser in den alten Kasten paßten, in welchem er sie aufbezuwahren gedachte. Er ist damit als Pionier des bibliothekarischen Karteisystems in die Geschichte des Büchereiwesens eingegangen. (s.a. Norman D.Stevens, *A Popular History of Library Technology*, p.4)

zwischen der Bibliothek und dem Forscher ändert nichts daran, daß die Bibliothek das topographische Zentrum unsrer Quellenforschung ist und es bleiben wird, solange Forscher ihr Wissen in Form von Büchern und Zeitschriftenartikel verbreiten.

So paradox es klingt: Der Einfluß des Computers auf den Diskurs ermißt sich nicht an den katastrophalen Entstellungen des Humanum, sondern an den Ähnlichkeiten, die so unscheinbar sind, daß sie der Wahrnehmung entgehen und deshalb wie Gleichheit behandelt werden. Wie der millionste Bruchteil einer Sekunde einer elektronischen Rechenoperation fallen sie erst durch Kumulation ins Gewicht und rufen ein Ereignis hervor, das wiederum um so mehr unsere Aufmerksamkeit beansprucht, je mehr uns eine differenzierte Wahrnehmung uns dazu veranlaßt, kleinsten Abweichungen Bedeutung zuzumessen. Es erscheint daher zunächst gleichgültig, ob wir das Buch mit der Signatur D78/24993 oder mit der Signatur 95.222.10 bestellen, weil in beiden Fällen kein ähnlicher Titel eines ähnlichen Autors, sondern derselbe Titel desselben Autors an der Ausgabe bereitliegen wird. Der Umstand, daß es sich um eine andere Auflage eines anderen Erscheinungsjahrs handelt, ist für unsere Fragestellung und die praktische Vermittlung des Wissens unerheblich, weil wir davon ausgehen dürfen, daß die (reproduktionstechnisch hergestellte) Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem einen und dem anderen Buch, der einen und der anderen Auflage hinreichend gewährleistet ist, um davon ausgehen zu können, daß es sich um dasselbe Wissen handelt, das durch die Ähnlichkeitsbeziehung vermittelt wird.

Die Signaturen sind nicht nur Chiffren für Bücher; sie sind in gewisser Weise auch Koordinaten, die den Ort des Textes im Archiv der Erinnerungen angeben. "Der Begriff 'Index' enthüllt die Einflüsse oral/rhetorischer Tradition auf Handschriften, seit es als Abkürzung von 'index locorum' oder 'index locorum communium' auftrat. Dies waren der Index der Orte oder Index der gemeinen Orte (geistige Bilder) an denen verschiedene Argumente aus der Erinnerung zurückgeholt werden konnten."⁵⁶³ Der Verlust der Signatur ist zwar nicht so schlimm wie der Verlust des Buches selbst und im Grunde schwer vorstellbar. In seinen Auswirkungen kommt er dem Verlust sämtlicher Navigationshilfen auf einer modernen Hochseeyacht sehr nahe, denn obwohl das Boot dadurch weder sinkt, noch gänzlich manövrierunfähig wird, ist mit der Orientierung auch die Kontrolle des Bootes stark eingeschränkt, so daß am Ende beides droht: Manövrierunfähigkeit und Untergang.

⁵⁶³ Colin McKnight et al., *Hypertext in Context*, S.35

Im Gegensatz zu den ganz allgemeinen theoretischen Fragen erscheint der unmittelbare praktische Einfluß der Neuen Medien auf den philosophischen Diskurs als kaum der Rede wert. Das Praktische unterliegt von vornherein dem Verdikt des Trivialen. Damit erübrigen sich auch Überlegungen hinsichtlich der Wechselwirkungen zwischen der Praxis und der Theorie der Kommunikation. Kaum ein Schriftgelehrter, mag er noch so gewissenhaft in der Herleitung seiner Argumente und im Umgang mit Zitaten sein, legt Rechenschaft darüber ab, welchen alltagspraktischen Beschränkungen er die Ergebnisse seiner Theorie verdankt. Mangelnde Sprachkenntnis, ungünstige Verkehrsverbindungen, langwierige Fernleihen sind nur drei Beispiele für die Art und Weise, wie fachfremde äußere Bedingungen den Diskurs in diese oder jene Richtung ablenken. Der offene Dank gilt den Freunden und Helfern, der stille wird den Kollegen zuteil, die stillschweigend der *ceteris-paribus*-Vereinbarung zustimmen, weil jede Forschung endlich sein und eine unsichtbare Demarkationslinie haben muß, die das Eigentliche vom Trivialen scheidet.

Um vor einem wissenschaftlichen Geltungsanspruch bestehen zu können, bedarf die telematische Ästhetik einer erkenntnisphilosophischen Rechtfertigung, die sie allein durch ihre Beziehung gewinnt, die sie zu den Ursprüngen der Erkenntnisphilosophie unterhält. Da platt gesagt ständiges Fernsehen noch keinen Fernsehkritiker macht, suchen wir daher, von unserer sinnlichen Erfahrung als Rezipienten oder Produzenten im Umgang mit den elektronischen Medien ausgehend, nach einem Vorwand, um diese Erfahrung auf dem Gebiet der Philosophie begrifflich zu verstetigen. Da aber bekanntlich die Bilder der Neuen Medien geradezu einem philosophischen Anathema unterliegen, bedarf es bestimmter Anknüpfungspunkte.⁵⁶⁴ Da überdies offenbar nur die Schrift in der bekannten, einzigartigen Ähnlichkeitsbeziehung zum Denken steht, insofern sich ihre Transformationsregeln in Einklang mit der Entfaltung unserer Gedanken befinden, führen die Anknüpfungspunkte immer wieder zurück zur Schrift. Und da nicht jede Schrift bzw. jeder Gedanke in Frage kommt (weil dann von einer geregelten Beziehung zwischen beiden keine Rede sein kann), muß es sich um eine hochdifferenzierte Schrift handeln, denn nur die eignet sich dazu, vernünftige Gedanken auszudrücken.

⁵⁶⁴ „Jeder Sinn enthält damit eine Art Anschließbarkeitsgarantie für weiteres Erleben und Handeln und eine Garantie für Rekurrenz, für Rückkehr zu ihm selbst nach Durchlaufen anderer Sinngehalte.“ Niklas Luhmann, a.a.O., S.17

Nur eine in mehrfacher Hinsicht stabile Ordnung gestattet es überhaupt, von der Gleichheit der Wörter auf die Gleichheit des Sinns zu schließen. Sprache wird begriffen als Zeichensystem und stabile Einheit⁵⁶⁵. Ohne Typographie und Buchdruck, ohne die Mittel der *μεχανε* wäre es schwer vorstellbar, in der Ähnlichkeit des Worts in verschiedenen Zusammenhängen denselben Begriff mit derselben Bedeutung zu erkennen. Das Wort ist die Demarkation des Sinns im Raum der sinnlichen Erfahrung. In der Ästhetik des Begriffs manifestiert sich bereits das Prinzip des ästhetischen Begriffs.

„Das Buch, wie wir es heute kennen, ist also die Anordnung des Fadens des Diskurses im dreidimensionalen Raum nach einem zweifachen Maß: Nach Länge der Zeile und Höhe der Seite, eine Anordnung, die den Vorzug hat, dem Leser eine große Bewegungsfreiheit gegenüber dem 'Entrollen' des Textes zu geben, eine große Mobilität, die das ist, was sich am stärksten einer simultanen Darbietung aller Teile eines Werkes annähert.“⁵⁶⁶

Wo die Schrift sich wie ein Ariadnefaden⁵⁶⁷ durch das Labyrinth vergangener Erfahrungen windet, verkörpert das Buch den Gegenstand der Erinnerung. Das Labyrinth der Bibliothek ist eine Art Kirche des Erkenntnisphilosophen. Diese wie jene verkörpert in ihrer Architektur ein äußerstes Prinzip der Invarianz. Allerdings ist die Bibliothek im Unterschied zum Gotteshaus kein metaphysischer Ort, sondern ein Ort der Transzendenz.⁵⁶⁸ Und wenn die Kirche für den Leib (Christi) steht – wahrhaftig begraben unter zentnerschweren Platten aus Stein oder Eisen –, dann steht die Bibliothek für den Geist. Jeder Gedanke, der Eingang in dieses Haus findet, das dem

⁵⁶⁵ „Die Sprache als Zeichensystem und als Zustand sollte die Tür öffnen zum System menschlichen Denkens, zum Wesen der menschlichen Psyche.“ Louis Hjelmslev, a.a.O., S.8

⁵⁶⁶ Michel Butor, a.a.O., S.29

⁵⁶⁷ Ariadne, Tochter des Minos, verliebte sich in Theseus. 'Ich will dir helfen, meinen Halbbruder Minotaurus zu töten,' sprach sie heimlich zu ihm, 'wenn ich als deine Gemahlin mit dir nach Athen zurückkehren darf.' Ariadne hatte von Daidalos, als er noch in Kreta lebte, ein magisches Wollknäuel erhalten. Auch hatte er ihr gezeigt, wie sie damit im Labyrinth [des Minotaurus] ein und ausgehen konnte. Sie solle die Eingangstür öffnen, und das Ende des Fadens an den Türstock binden. Dann solle sie das Knäuel langsam abrollen. Es würde beim Weitergehen kleiner werden und schließlich würde sie zu der innersten Kammer des Labyrinths, wo sich Minotaurus befände, kommen. Sie erklärte ihm, daß er immer weitergehen und dabei den Faden abrollen müsse, bis er zum schlafenden Ungeheuer käme. Dieses müßte er bei den Haaren packen und dem Poseidon opfern. (Ranke-Graves, Griechische Mythologie)

⁵⁶⁸ Hjelmslev (Fn) fährt fort "Considered thus, language [...] becomes not an end in itself, but a means: means to a knowledge whose main object lies outside language itself. [...] Here language is a means to transcend knowledge (in the proper etymological sense of the word transcendent, not the goal of an immanent knowledge." Louis Hjelmslev, a.a.O., p.1ff.

Universum nachgebildet ist, ist ein tatsächlicher Gedanke, gesellschaftliche Realität, buchstäblich, *avant la lettre*. Nach dieser Seite hin ist die Bibliothek – der materielle Raum, in dem manifeste Erinnerungen an wirklichen Orten aufgehoben werden – das Gehirn im durch das Alphabet (Literatur als Mechanik der symbolischen Reproduktion) übertragenen Sinn.

Es ist der gleiche Antrieb, der das Kino in Gang setzt und der den Umschlag des Wissens beschleunigt – bis daß beide, Bild und Schrift, von der zentrifugalen Vorstellungskraft an den Horizont der Erfahrung geschleudert werden, wo sie sich auflösen und ineinander verfließen. Der Computer – selbst ein Gehirn im übertragenen Sinn, allerdings nunmehr in einem durch die binäre Arithmetik übertragenen –, markiert einen Punkt in der Entwicklung der Erkenntnistheorie, wo die Organisation des Wissens an ihre physische Grenze stößt. Schon die Bibliothek hat die Form eines riesigen Katalysators oder Organs, dessen besondere Eigenschaft darin liegt, auf kleinem, vor allem aber in einem eng umgrenzten Raum eine große, vielleicht sogar unendliche Oberfläche auszubilden. Das gesamte Wissen des Abendlands steht auf Buchseiten, zu Büchern zusammengefaßt⁵⁶⁹, die sich wie die Lamellen eines seltsamen Organs eng aneinanderschmiegen, bis daß ein Leser sie anfordert und auseinanderlegt, um mit dem Vermächtnis des Autors in eine stille Zwiesprache zu treten. Im Unterschied zur 'mechanischen' Faltung des Buches bewirkt der Computer eine Faltung anderer Art, bei der sich der umbaute geographische Raum nach innen erweitert. Die Expansion der Bibliothek kommt mit der Einführung der Datenverarbeitung vielleicht nicht zum Stillstand, wie der Bau der neuen Deutschen Bibliothek in Frankfurt oder gar der Bibliothèque Nationale in Paris zeigt. Die äußere Monumentalität ist jedoch nichts im Vergleich zur Ausdehnung nach innen, in die Noosphäre des Virtuellen, die über die Terminals zu erreichen sind.

Das bedeutet auch, daß zwischen der Bibliothek und der Datenbank eine kategorisch Trennung weder sinnvoll noch möglich ist. Vor allem, solange sie nur die Bibliographischen Angaben umfaßt und keine Texte, ist die Datenbank nur eine andere, nämlich eine ähnliche Form der Bibliothek. Der Unterschied ist nur, daß überall dort,

⁵⁶⁹ "In the early middle ages it was rare for text to be split into sections shorter than the chapter, and many manuscripts of the Old Testament were not even divided into chapters. During the later middle ages, not only were chapter divisions introduced into classical texts but subdivisions were also added by university scholars. This enabled the construction of tables of chapter headings, running headings, and alphabetical tables by subject to become standard features of academic text." Colin McKnight et al., a.a.O., p.28

wo sich die mechanische Realität der literarischen Bibliothek mit drei Dimensionen zufriedengibt, die virtuelle Realität des Computers mit einer vierten auftrumpft. Der Unterschied zwischen der äußeren Erscheinung des Computers und der Bibliothek sollte nicht dazu verführen, sie getrennt voneinander zu sehen. Tatsächlich ist der Computer so etwas, wie eine Bibliothek höherer Ordnung und Komplexität.

Ganz in dem Sinn, daß eine neue Technologie alte Fragen aufwirft, setzt sich mit dem Computer in der Bibliothek der Systemcharakter als zentrale Eigenschaft nicht nur der Kommunikation, sondern auch der Darstellung und Vermittlung von Erfahrung durch. Die kolossale Anstrengung, welche die Bibliothek unternommen hat, sämtliche Gedanken miteinander in eine sinnvolle Beziehung zu stellen, setzt der Computer als Erbe fort, allerdings unabhängig von ihrer Bedeutung, nun, da die Bedeutung eine Funktion der Beziehung, der Sinn sozusagen dem Medium nachgeordnet ist, das ihn stiftet.

Die Philosophen, ansonsten sensibel für jede Form der Ketzerei, sind viel zu sehr mit den großen Fragen – und das heißt: mit sich selbst – beschäftigt, um die unscheinbaren Stolpersteine auf den ausgetretenen Pfaden zu erkennen. Die größte Gefahr für unsere intellektuellen Denkgewohnheiten kommt nicht aus der Richtung existentieller Streitfragen, sondern aus der anderen Richtung praktischer Entscheidungen: Die Dekadenz des industrialisierten Bewußtseins ist ein Thema, über das sich trefflich debattieren läßt. Man weiß sich auf der Seite des Wahren, Schönen, Guten. Die herausfordernden Fragen stellen nicht die Fachkollegen, sondern die Kinder, denen es nur schwer plausibel zu machen ist, warum das Buch gut und das Fernsehen schlecht ist, sie deshalb nicht Fernsehen dürfen, wenn sie nicht artig gewesen sind. Wie auch immer die richtige Antwort ausfällt, es kann nur eine sein, die durch erneute Reflexion des Guten und des Schlechten gewonnen worden ist.

Je näher ein Thema an der Gegenwart, um so mehr ist der geisteswissenschaftliche 'Empiriker' gefragt. Professorales Bewußtsein, fest verwurzelt im Unbewußten, ist eher geneigt, zugunsten der Unsterblichkeit und der Ewigkeit über die Stolpersteine des Alltäglichen hinwegzusehen. Stattdessen begegnet man den technologischen Neuerungen instinktiv mit Verachtung.⁵⁷⁰ Daß ihre Vehemenz ein Ausdruck für die

⁵⁷⁰ Die Information zwingt ihn ungegenständlich, und das ist das für ihn Udenkbare zu denken: "Indem das Zentrum einer Struktur die Kohärenz des Systems orientiert und organisiert, erlaubt es das Spiel der Elemente im Innern der Formtotalität. Und noch heute stellt eine Struktur, der jegliches Zentrum fehlt, das

existentielle Gefahr ist, die er in ihnen gewärtigt, ist ganz selbstverständlich⁵⁷¹, weniger allerdings, daß es keine unmittelbare erkenntnistheoretische Gefahr ist, sondern die Gefahr einer Verselbständigung der Erkenntnis, die umso größer einzuschätzen ist, wenn man bedenkt, daß es zwar üblich ist, sich anderen Argumenten durch Widerspruch oder einer praktischen Erfahrung durch Verweigerung zu entziehen, ohne die soziale Existenz des intellektuellen Subjekts aufs Spiel zu setzen; daß man sich aber der Vermittlung zwischen dem einen und dem anderen schlecht verschließen kann. Mit anderen Worten: niemand wird sich daran stören, daß ich ein Manuskript über die Zukunft der Menschheit mit einem Bleistift verfasse – und es kann mir gleichgültig sein, ob man die entfaltete Argumentation für grundfalsch oder das Schreibgerät für unzeitgemäß hält; was ich jedoch nicht verhindern kann, ist die informationstechnologische Verarbeitung der Publikation, ihre kommunikationstechnologische Verbreitung und die Überweisung des Honorars auf ein Girokonto, von dem ich mit Hilfe einer Chipkarte abbuche.

Die erkenntnisphilosophische Bedeutung, aufgrund welcher man von den Medien als den Neuen spricht, sei es im guten oder schlechten Sinn, erlangen sie weder durch ihre Erschütterung der geistesgeschichtlichen Fundamente noch durch die totale Entwertung der ethischen Grundsätze, auf die man sich in jahrhundertealter Tradition geeinigt hat. Sie rechtfertigen vielmehr das Neue durch ihre Eigenschaft, die alten Fragen noch einmal aufzuwerfen, grundsätzliche, also, wenn man so will, triviale Fragen, deren Antwort sich längst erübrigte⁵⁷².

Udenkbare selbst dar." Jacques Derrida, *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*, S.422

⁵⁷¹ Bedrohung der 'Ichheit [...] das allgemeine Prinzip der Endlichkeit' (Schelling, *Philosophie und Religion*, zit. b. Jacques Derrida, *Gewalt und Metaphysik*, S.199)

⁵⁷² In diesem Zusammenhang besonders bemerkenswert erscheint, daß man im Zuge der informationstechnologischen Migration von der Vinyl-Schallplatte zur digitalen Laser-Disk längst vergriffene Einspielungen des Blues, Jazz oder Rock wieder herausgibt, wobei die Aufnahmen von der Kritik häufig neu bewertet und vom Verdikt der Trivialmusik rehabilitiert werden.

3.5 ... parcours

Gibt man die Frage nach der Ästhetik in Form eines Schlagwortbegriffs beispielsweise in den Terminal des Rechners der Deutschen Bibliothek ein, der die alte Kartei ersetzt, erhält⁵⁷³ man als Antwort eine Liste, die etwa von der *Ästhetik des Abschieds* angeführt wird und mit *Ästhetik des Vorderzahns* nicht zu Ende ist und die wohl auch nie zu Ende sein wird. So viele Möglichkeiten, einen Begriff zu verwenden; so viele Zusammenhänge, in denen das geschieht; so viele Bedeutungen eines Wortes, daß Zweifel aufkommen: Zweifel am Wissen darüber, was Ästhetik ist und was sie nicht ist; Zweifel an der praktischen Methode der Quellenforschung; Zweifel daran schließlich, wie weit sich überhaupt ein Wort dazu eignet, einen Begriff darzustellen.

Während die Titelliste des Schlagwortverzeichnisses auf dem Display abrollt, scheint es (ähnlich, wie schon beim Lesen der 'Ausgewählten Neuerscheinungen'), als setzten sich, nachdem die Bilder es vorgemacht haben, mit der Technikgeschichte nunmehr die Begriffe in Bewegung. Auf dem Bildschirm des *terminal* will sich kein fester Begriff, kein *terminus* einstellen, allenfalls Bedeutungsvarianten eines Wortes. Bedeutungsvarianten, von denen es viele zweifellos vorher schon gab, noch ehe es diese Datenbank gab, aber ganz gewiß nicht diese, auf die jetzt alles hinausläuft, die überhaupt erst durch die Datenbank zustandekommt, das heißt, durch die Art und Weise, wie jene älteren Titel, die wir beim Durchforsten der Karteikästen wahrscheinlich nie in Betracht gezogen hätten, auf dem Bildschirm erscheinen, sich anschicken abzurollen wie ein Film, besser noch wie ein Trailer des Films von der Formbarkeit eines philosophischen Gegenstands, der im Idealfall und unter Einsatz der Informationstechnologie die Form jedes anderen Gegenstandes anzunehmen imstande ist; eine Plastizität, die von der Materie auf den Begriff, dem Gegenstand der Theorie, überspringt.

Wo sonst ein Buch zu erwarten gewesen wäre, zumindest ein buchähnliches Medium aus Holz oder Papier, steht auf dem Monitor die Schrift hinter Glas wie Schneewittchen im Sarg, die tödliche Versuchung selbst, auf alle Ewigkeit vor der Verwesung geschützt. Tatsächlich findet der Leser, der die Bibliothek durch die Vordertür betreten hat, unter den Gegenständen der Erinnerung – Bücher und Computer – eine Tür, ja selbst einen anderen Raum. Wohin er führt, ist schwer zu

⁵⁷³ Unter Berücksichtigung der Zeit wird von uns eigentlich verlangt, in Verbindung mit der Informationstechnologie Feststellungen nur in der Vergangenheitsform zu treffen.

sagen: Hinaus in die virtuelle Realität der Bilder oder hinein in eine neue Dimension der Schrift – eine "wahrhaftige Beschreibung unsichtbarer Prozesse, die die sichtbaren erklären und welches neben den tatsächlichen auch die möglichen Zustände sind."⁵⁷⁴ Kurz gesagt: Hypertext⁵⁷⁵. ("die erste Anwendung von Hypertext in Bibliotheken war der vernetzte [*hyper-linked*] Bibliothekskatalog. Karteikataloge und Zitatindizes lassen sich verbinden, um eine Datenbasis zu bilden, die über assoziative Verbindungen zusammengeschlossen sind, mit einer Referenz auf ein Werk, die zum bibliographischen Zitat des Werks selbst führt.")⁵⁷⁶

Noch schemenhaft und technisch unvollkommen, zeichnen sich auf dem Display des Terminals neue Formen der Lesbarkeit ab. Hypertext ist der Schrecken jedes normalen Diskurses. Wie unter dem Einfluß eines unheimlichen Virus vollzieht sich vor unseren Augen die Auflösung der Gegenstände im Raum der Erinnerungen. Hypertext ist ein Minenfeld, auf dem jedes Wort bereit ist, in tausend Zitate zu zerspringen, sofern das System für dieses Wort eine Verknüpfung vorsieht.⁵⁷⁷ Dabei ist es nur eine Frage der Zeit, bis jedes Wort, jede halbwegs bedeutsame Aufeinanderfolge von Buchstaben einen Verknüpfungspunkt markieren, so daß jeder zusammenhängende Text droht, wie eine Rede in einer Flut von Zwischenrufen unterzugehen. "Ganze

⁵⁷⁴ B.C. van Fraassen, *The Scientific Image*, S.3 [das Triviale (Bild) hat dieser Annahme zufolge immer einen nicht-Trivialen Grund (System)], w.p.]

⁵⁷⁵ Streitz definiert Hypertext wie folgt: "Mit Hypertext meinen wir eine Kategorie von (elektronischen) Dokumenten, deren definierende Merkmale mit sogenannten nicht-linearen Netzwerkstrukturen und assoziativen Verweisketten - innerhalb und zwischen Dokumenten -, bei denen Zyklen möglich sind, am besten beschrieben werden. Dabei verwenden wir eine verallgemeinerte Vorstellung des Begriffs 'Dokumente' und meinen damit Medien zur Repräsentation, Kommunikation und Rezeption von Wissen. Traditionelle, klassische Dokumente, wie z.B. auf Papier gedruckte Bücher, sind durch im Prinzip hierarchische Organisationsstrukturen charakterisiert, die eine sequentielle Produktion, Präsentation und Rezeption nahelegen. Damit ist nicht gesagt, daß der Text - aus textlinguistischer oder kognitionswissenschaftlicher Sicht - keine interne Strukturen hat, d.h. Netzwerkcharakter aufweisen kann. Sie sind vorhanden, werden aber nicht explizit kommuniziert. Damit ist auch ein Grund genannt, warum unterschiedliche Leser bei ihren Textanalyse zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen können. Dieser Unterschied macht es auch für die maschinelle Textanalyse und Übersetzung so schwierig, satzübergreifende Strukturen zu erkennen und adäquat auszuwerten. Für die Charakterisierung von Hypertexten ist besonders wichtig, daß die zum Einsatz kommenden Verweisketten als 'machine supported links' nur in elektronischen Dokumenten realisierbar sind. [...] In einem Hypertext muß die modulare Struktur aus Knoten (*nodes*), die die Informationseinheiten enthalten und Kanten (*links*), die die Verbindungen herstellen, explizit vom Autor erzeugt worden sein. Damit ist sie kommunizierbar und kann vom Rezipienten nachvollzogen werden, d.h., die node-link-Strukturen sind navigierbar." N.A.Streitz, *Hypertext - ein innovatives Medium zur Kommunikation von Wissen*, S.13ff.

⁵⁷⁶ Deborah Shaw, *Libraries of the Future*, p.212

⁵⁷⁷ "hypertext - any text which references another can be seen as two nodes of information with the references forming the link. [...] the idea of a node is very general, and there are no 'rules' about how big a node should be or what it should contain. Similarly there are no rules governing what gets linked to what." C.McKnight et al., a.a.O., p.2

Texte in Hypermedia zu übertragen wurde als Weg zur Befreiung des Lesers von der Tyrannei des Autors gesehen, typisch für die zeitgenössische Einstellung der Literaturkritik. Andererseits stellt Hypertext andere Anforderungen an den Leser, der selbst bestimmen muß, was er als nächstes liest, anstatt mehr oder weniger blind der vorgegebenen Sequenz zu folgen. Es kann auch zu dem führen, was Atkinson die ‚Fälschung des Originals‘ nennt, insofern die Unterschiede zwischen den Texten verringert werden.“⁵⁷⁸

Die Suche nach dem Begriff der Ästhetik mit Hilfe des Schlagwortverzeichnis, die uns eben noch vor dem Hintergrund einer geschlossenen Bücherwand, in der die Hauptwerke der Ästhetik monolithisch in der Geistesgeschichte verankert sind⁵⁷⁹, wie eine völlig abwegige Auslieferung an eine mechanische Suchfunktion vorkommen wollte, ist, im fahlen Licht des Bildschirms betrachtet, genau das⁵⁸⁰ – und war niemals etwas anderes als „Memoria [...] Vergangenheit und Gegenwart durch den Blick auf dauerhafte Zeichen ineinssetzen. Charakteristisch erscheint dabei der Zusammenhang des einfachen Bildzeichens mit einem multisensorisch komplexen, rechtlichen oder religiösen Sachverhalt. Das materielle Zeichen, das als Bild vor Augen steht, wird mit den zu memorierenden Inhalten assoziiert. Die mediale Kopplung wird gesichert durch rituelle Wiederholung und Bestätigung des ursprünglichen Stiftungsaktes.“ Liturgie und Sinnstiftung – Festlegung eines Bedeutungsparameters unter Zuhilfenahme eines auf höherer Ebene angesiedelten Kontextuierungsprogramms.

Selten hört man noch von den amüsanten Anekdoten, die die Öffentlichkeit über den Stand der Entwicklung von Übersetzungscomputern auf dem laufenden hielten, die etwa aus einem deutschen Rilke-Gedicht eine russische Gebrauchsanweisung machten und aus einer chinesischen Gebrauchsanweisung für einen Deckenventilator eine deutsche Selbstmord-Beihilfe. Wie wir schon so viele Eigenschaften mit anderen Gattungen teilen mußten, nachdem man uns glaubhaft versichert hatte, daß sie unserer Gattung ganz allein zukämen, so scheint es, als nähmen wir insgeheim auch von der Vorstellung Abschied, daß die Sprachfähigkeit etwas sei, was den Menschen vor allen anderen Wesen auszeichnet. Wir brauchen uns nicht zu wundern, wenn wir in nicht allzuferner Zeit mit Maschinen nur noch reden; schließlich ist es ein tiefsitzen-

⁵⁷⁸ Deborah Shaw, a.a.O., p.212

⁵⁷⁹ "Wenn euch eure Söhne morgen fragen, was bedeuten diese Steine für euch?, dann antwortet ihnen: daß die Fluten des Jordan vor der Bundeslade des Herrn wie abgeschnitten waren [...] So sind diese Steine ein ewiges Erinnerungszeichen für die Israeliten." Jos. 4,6, 4 Moses, 17ff.

⁵⁸⁰ "What makes hypertext different [...] is that in hypertext the links are 'machine-supported'" C.McKnight et al., a.a.O., p.3

des Bedürfnis, nicht nur von unseresgleichen verstanden zu werden. Warum sonst sollten Forscher nicht ruhen, Codes auszuprobieren und Botschaften in den Kosmos hinauszuschicken, die eine Antwort provozieren. Vielleicht werden wir dann sogar feststellen – wie seinerzeit im berühmten Turing-Experiment – daß diese Antwort nicht von einem Menschen kommt, sondern von einer Maschine. Aber welchen Schluß ziehen wir daraus, daß eine Maschine ein Signal aus dem fernen Weltall zurückschickt?

Die Dritte Kritik war keine Brücke, die geradewegs von der 'Kritik der praktischen' hinüber zur 'reinen Vernunft' führt. In diesem Sinn warnt Lyotard vor Abkürzungen: "Mehr als ein von der Hast des Schließens gedrängter Denker – was auch immer ihr guter oder schlechter Beweggrund sein mag – stürzt sich auf den so gebahnten Übergang, den zu überschreiten ihm trotz Kants vermehrter Warnungen in der Tat gelingt, um den alten Brückenkopf wieder einzupflanzen, um das (für das abendländische Denken) archaische Argument erneut zu bekräftigen, demzufolge die Schlußfolgerung vom Schönen zum Guten richtig [*bonne*] ist und man es durch das gute *Fühlen* (lassen) gut *machen* (lassen) wird."⁵⁸¹ Wenn ich Lyotard richtig verstehe – wobei ich mich nunmehr nach Art der Mongolen auf das Bild des Übergangs beschränke⁵⁸² –, dann endet derjenige, der den kürzesten Weg für den besten hält, an der erwähnten Stelle, wo die Differenz der Analogie geopfert wurde. Wie Lyotard nämlich weiter schreibt "Ohne den expliziten Vorbehalt auch nur zur Kenntnis zu nehmen, den Kant immer wieder gegen einen schlußfolgernden Gebrauch der Analogie erhebt. [...] 'Man kann sich zwar von zwei ungleichartigen Dingen, eben in dem Punkte ihrer Ungleichartigkeit, eines derselben doch nach einer *Analogie* mit dem anderen *denken*; aber aus dem, worin sie ungleichartig sind, nicht von einem nach der Analogie auf das andere *schließen*'".⁵⁸³ Mögen die Pferde noch so ungeduldig mit den Hufen scharren, es führt kein direkter Weg durch die *Champs magnétiques* (Breton) nach 'Cyberia' und zwar nicht, weil die 'Virtuelle Realität' nur eine Wirklichkeit im 'übertragenen Sinn' ist, sondern weil sich das, was wir als virtuell bzw. wirklich *annehmen* (worunter ich unter wirklich das verstehe, was man dem Handeln und Ur-

⁵⁸¹ Jean-François Lyotard, Das Interesse des Erhabenen, S.96

⁵⁸² In der Nähe des Kuku Nor unterhält Ella Maillart ihre neugierigen Gäste mit Lattimores Geschichte Englands. "Die Illustrationen zeigen ihnen Landschaften, über die sie mit viel Sachkenntnis diskutieren. Um besser sehen zu können, halten sie seltsamerweise die Hand tütenförmig vor das Auge." Ella Maillart, Verbotene Reise, S.88

⁵⁸³ Jean-François Lyotard, a.a.O., S.96ff., das Kant-Zitat ist aus der Kritik der Urteilskraft, S.337ff.

teilen zugrundelegt), nur in der Übertragung – das heißt, durch den Umweg über ein Medium – realisieren kann. "Wenn man", wie Lyotard fortfährt, "aus dem Werk ein direktes Zeugnis des Gesetzes macht, unterschlägt man den ästhetischen Unterschied, verschleiert man ein Gebiet – das der schönen Formen – und das, worum es hier geht: das reine Wohlgefallen, das sie bereiten."⁵⁸⁴ Aber dieses Wohlgefallen stellt sich selten durch Kontemplation her.

Zwei grundverschiedene Darstellungsweisen treten miteinander in Wettbewerb: Da ist einerseits die Geste des elektronischen Mediums, die praktisch den ganzen Horizont der Medienästhetik vom Text über den Film zum Fernsehen in den Rahmen des elektronischen Bildschirms hineinnimmt; die Geste eines Genres, das Philosophie, Literatur, Spielfilm und Journalismus zusammenführt – über alle Sprachen hinweg vom Deutschen ins Französische ins Niederländische. Andererseits ist da wiederum das Medium, das ungeachtet aller Unterschiede zwischen Techniken, Sprachen, Genres, Epochen einen Erklärungszusammenhang begründet, der die vielen sorgfältig kultivierten Unterschiede wie Facetten eines einzigen, von keinem Mißverständnis zu trübenden Kristalls aufscheinen läßt.⁵⁸⁵

Der wissenschaftliche Diskurs verlangt von uns, daß wir den Weg der Bilderketten bis zu ihren Anfängen zurückverfolgen. Das setzt voraus, daß wir die Regeln der Übersetzung beherrschen, sei es von Text in Bild, sei es vom Deutschen ins Niederländische, oder sei es vom Film ins elektronische Bild. Der wissenschaftliche Diskurs vermeidet die größeren Hindernisse, die sich dem folgerichtigen Denken in einem solchen Labyrinth in den Weg stellen, indem er Vorkehrungen für seine eigene (literarische) Form, für die Architektur der Bibliothek als Manifestation der Noosphäre trifft. Für diesen Raum gibt es zur besseren Orientierung 'Karten'. Eine solche Karte findet

⁵⁸⁴ Jean-François Lyotard, a.a.O., S.97

⁵⁸⁵ Zweifel erweckt diesbezüglich bei uns der Film "Maigret in Nöten" (Frankreich 1993) in der deutschen Synchronisation. Dort sehen wir in einer Szene, wie der Blick des Kommissars bei einem Besuch des Unternehmers Ducros, der in der Nacht niedergestochen worden war, auf eine Photographie an der Wand fällt. Während die Kamera in Großaufnahme einen Schlepper zeigt, erkundigt sich Maigret nach diesem 'Schleppkahn'. In einer folgenden Einstellung schaut Maigret durchs Fenster auf den Kai, an dem ein Motorschiff (ein 'Spitz', franz. péniche) festgemacht hat und fragt nunmehr nach dem Eigentümer dieses 'Schleppers'. Wenn uns also bei Kenntnis der richtigen Bezeichnungen solche Übersetzungslücken auf tun, wie können wir dann darauf vertrauen, daß diese Übersetzungslücken in jenen Fällen vermieden werden, bei denen wir die Terminologie nicht beherrschen? Dieses Vertrauen ist aber um so stärker gefordert, je mehr wir es statt mit technischen Termini - über die ein einfaches Nachschauen oder Nachfragen Aufklärung liefern kann - mit philosophischen Begriffen zu tun haben, deren einverständliche Bedeutung sich allein im Diskurs herstellt.

der Leser der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zweimal im Jahr in einer Auswahl wichtiger Neuerscheinungen aus den Verlagsprogrammen. Im Zeitalter des *Internet*, an das über kurz oder lang jede wissenschaftliche Bibliothek von Bedeutung angeschlossen sein wird, erscheint der Service der F.A.Z.-Redaktion als eine ebenso aufschlußreiche wie unzeitgemäße Sekundärlektüre, die zur wissenschaftlichen Recherche vielleicht kaum etwas beiträgt. Doch das ist ein Urteil, mit dem wir nicht vorsichtig genug sein können.

Wichtiger noch als der Nutzen der erwähnten Bibliographie, der sich daraus ergäbe, daß er dem Forscher eine vollständige Liste der Titel an die Hand gibt, die er lesen muß, um ein Fach zu beherrschen, ist ihre Sinnbildlichkeit. Denn genau genommen richtet sich die Auswahl der Bücher nicht an denjenigen Leser, der sowieso ein systematisches Quellenstudium in seinem Fach betreibt, sondern an den interdisziplinären Querdenker, der für jeden Hinweis dankbar ist, welches Buch er lesen muß, um in einem anderen Fach zu einem anderen Thema mitreden zu können, wo er die Systematik nicht aufbringt. Die Sachgruppen der Bücherliste, die nach Geistes- und Naturwissenschaften unterteilt ist und zwischen den verschiedenen Künsten unterscheidet, stimmt, wenn man sie mit den Fachbereichen und Fächern des akademischen Betriebes vergleicht, in groben Zügen mit der Organisation der Wissenschaft nach Disziplinen überein. Aus dem gebotenen Abstand betrachtet, liegt die Bibliographie wie eine Karte der Topographie der Bibliothek vor uns, auf der mit jedem Titel die Zugänge zu den verschiedenen Wissens und Forschungsgebieten verzeichnet sind.

Sucht man auf dieser Karte der Diskurse den Zugang zu den Neuen Medien, dann stellt man Folgendes fest: Von den sog. technischen Medien werden nur die Fotografie, der Film, der Rundfunk (Radio) und das Fernsehen berücksichtigt. In einigem Abstand, man möchte sagen: ungefähr gleichweit entfernt von Kunst, Wissenschaft und Technik, bilden sie immerhin eine selbständige Rubrik, obwohl man sich fragt, was das Gemeinsame dieser Medien ausmacht. Ist es die Technik, ist es das Technische ganz allgemein, oder ist es ihre Funktion – Übertragung, Verbreitung, Reproduktion – oder teilen sie miteinander eine ästhetische Dimension? Und warum findet man in dieser Rubrik, in der die Biographien von Schauspielern ebenso zu finden sind, wie Fotobände alter und junger Fotografen, nichts über die Computergrafik, wenn schon die technischen Medien gemeint sind?

Unter dem Raster der akademischen Ordnung betrachtet, handelt es sich vor allem um 'nomadisierende' Disziplinen. An den Hochschulen verteilen sich Fotografie auf

Kunst (Praxis) und Kunstgeschichte (Theorie), Film auf Kunst und Technik (Praxis) bzw. Darstellende Kunst (Theorie) und Fernsehen auf Technik (Praxis) bzw. Darstellende Kunst und Sozialwissenschaft (Theorie); der (Hör-)Funk hat überhaupt keinen eigenen Ort. Die Vermutung liegt deshalb nahe, daß es sich bei 'Foto, Film, Funk, Fernsehen' um eine informationsästhetische Enklave handelt, die auf den alten Karten fehlt. Nimmt man die Rubrik genauer unter die Lupe, dann zeigt sich, daß der Funk, vor allem aber das Fernsehen – als einziges 'Neues' Medium im Grunde einen weißen Fleck darstellen, insofern die Zahl der verzeichneten Bücher praktisch zu vernachlässigen ist⁵⁸⁶.

Was entnehmen wir nun dieser 'Karte der Diskurse' – die selbstredend keiner wissenschaftlichen Repräsentativitätsprüfung standhielte, weil die Motive und die Kriterien der Auswahl durch die Redakteure im dunkeln liegen? Zum Beispiel, daß ein Fernsehregisseur nicht von einem Filmregisseur unterschieden wird, weshalb er im Zweifelsfall, das heißt wenn er erfolgreich ist, als Filmregisseur geführt wird (Eberhard Fechtner), wahrscheinlich, weil ein Fernsehfilm auf Filmfestivals gezeigt werden muß, um künstlerisch anerkannt zu werden. (Auf die gleiche Weise bleibt ein Dramatiker, der nur oder zumindest seine erfolgreichsten Stücke für das Fernsehen schreibt, stets ein Fernsehautor, wie das Beispiel des walisischen Schriftstellers Dennis Potter belegt, während ein Theaterautor, dessen Stücke ganz selbstverständlich im Fernsehen inszeniert werden, nichtsdestoweniger als (Theater) Autor (z.B. Tankred Dorst, *Rotmord*) geachtet wird. Nebensächlichkeiten dieser Art sind es, die der Sinnbildlichkeit der Karte ihre Bedeutung verleihen. Das Fernsehen ist trotz seiner alles überragenden Dimensionen aus der Sicht der *universitas* ebenso eine Randscheinung wie beispielsweise die Kultur Chinas von der Warte der Geschichtsschreibung Europas.

Vergleicht man die 'Karte der Diskurse' – in der sich die Ordnung der Universität mit den Kriterien des Tageblatts überlagert – mit der Erfahrung der Recherche, dann zeigt es sich, daß durchaus kein Mangel an Veröffentlichungen über die elektronischen Medien insgesamt und das Fernsehen im besonderen besteht. Anders gesagt:

⁵⁸⁶ Die Auswertung der Auswahl der Rubrik "Foto, Film, Funk, Fernsehen" der Jahre 1985 bis 1992 ergab, daß von insgesamt 598 genannten Titeln dreizehn (sic!) unter 'Fernsehen' fielen (ohne Frühjahr 1989). Darunter rechneten wir auch ein Portrait des Film- und Fernsehautors und -regisseurs Eberhard Fechtner, sowie zwei Bücher über experimentelles Video. Dieses Mißverhältnis (das für [Hör-]Funk' noch viel nachteiliger ausfällt) wird auch dadurch kaum relativiert, daß wahrscheinlich etwas mehr als die Hälfte der Erwähnungen auf Fotografie entfällt, die eine Art symbiotisches Verhältnis zum Buch als Medium unterhält (was immerhin zeigt, wie ein 'technisches' Medium die Systemeigenschaften der Literatur zur Geltung bringt).

Eine detailliertere Karte, wie sie z.B. das Schlagwortverzeichnis der Frankfurter Universitätsbibliothek (Sondersammelbereich Fernsehen) darstellt, vermittelt einen wesentlich anderen Eindruck. Unterzieht man jedoch die Literatur zum Fernsehen in einem weiteren Schritt hin zur Informationstechnologie einer eingehenderen Betrachtung und vergleicht sie beispielsweise mit der Literatur zum Film, dann stellt man fest, daß in der Filmliteratur alles auf die Frage nach der angemessenen Form hinausläuft, während die Fernsehliteratur vorwiegend auf Kontextuierungsfragen (soziologisch-pädagogische Wirkungsforschung, Medienpolitik, Produktionsökonomie usw.) spezialisiert ist, die man eher als Rahmenbedingungen der Ästhetik erachten würde. Das erklärt umgekehrt, warum dort, wo auf der Karte der Diskurse der F.A.Z. das Fernsehen vorgesehen ist, bildlich gesprochen nur ein weißer Fleck ist: Dem ästhetischen Diskurs des Fernsehens fehlt der feste Bezugspunkt, der in der Kunst – Film und Fotografie eingeschlossen – von der Ästhetik gebildet wird. Noch deutlicher wird das, wenn wir wieder anhand des gleichen Verfahrens auf die Frage nach der telematischen Ästhetik zurückkommen. Nicht nur vermissen wir dann die Rubrik; wir finden überhaupt mit Mühe eine Spur dieses Diskurses und sind gezwungen, sämtliche anderen Rubriken zu durchforsten, in der Hoffnung, daß wir dort in einem anderen Zusammenhang eine Antwort auf unsere Frage erhalten.

Ich ziehe aus diesem reichlich spekulativen Spiel mit Analogien folgenden Schluß: In der Topographie der Diskurse nimmt die Ästhetik als Philosophie und Kunsttheorie breiten Raum ein, sofern sie sich in den Rahmen der klassischen Künste einfügt. In dem Maß jedoch, wie die Mittel der Moderne ins Spiel kommen, berührt der Diskurs den Rahmen selbst, indem er sich den gesellschaftlichen oder technologischen Bedingungen der Gestaltung zuwendet. Auf diese Weise vollzieht sich eine am eigenständigen Sonderstatus der 'technischen Medien' erkennbare 'Dislozierung', die in vorläufig letzter Konsequenz auf eine Deterritorialisierung der Medienästhetik hinausläuft, sobald man den Rahmen des Fernsehens hinter sich läßt. Das heißt, je aktueller die Gestaltungstechnologie, um so weitläufiger geht der Diskurs über die gestaltungstechnischen Randbedingungen. Die Spur des ästhetischen Diskurses wird daher um so schwächer, je weiter sich der Diskurs von seinem Gegenstand und letztlich von seiner Disziplin entfernt.

Der mit der Ex-Zentrierung des ästhetischen Diskurses verbundenen Auflösung entspricht übrigens auch eine Veränderung der Textform, in welcher der Diskurs geführt wird. Während es an bekannten Autoren und großen Abhandlungen zur Theorie des Films nicht mangelt, fällt es schwer, entsprechende Persönlichkeiten und

Werke für das Fernsehen zu nennen, zumal dann, wenn die internationale Dimension des Mediums und seiner Produktionen gefragt ist. Die Fernsehforschung manifestiert sich zwar noch in einer Fülle geschlossener Texte, die sich aber zum überwiegenden Teil speziellen Untersuchungen zu einzelnen Genres, ihrer Produktion oder Rezeption widmen. Wer sich ein ästhetisches Bild machen will, der ist daher gezwungen, sich durch eine Fülle von Studien hindurchzuarbeiten, um daraus ein philosophisches Substrat herauszufiltern. Eine Technologiegeneration nach dem Fernsehen stellt man fest, daß sich der geschlossene Argumentationszusammenhang praktisch völlig verflüchtigt hat. Wo der Diskurs die Form einer Abhandlung annimmt, bezieht er sich praktisch immer auf technische oder organisatorische Themen. Der Umstand, daß beispielsweise die Videotechnik das Interesse von Malern, Bildhauern, Musikern, Filmemachern, Architekten an den gestaltungs- und ausdruckstechnischen Möglichkeiten der Informationstechnologie in einem Maß weckt, wie es das Fernsehen nicht vermocht hat, findet in dem philosophisch-literarischen Diskurs keine Entsprechung. Die Literatur zur Videographie besteht zum größten Teil aus kurzen und kürzesten Texten in Katalogen und Zeitschriften, Anthologien aus Theoriefragmenten und, wenn es hoch kommt, monographische Werkinterpretationen, die dem betreffenden Produzenten den Weg in den inneren Kreis der Kunst ebnen. In der digitalen, algorithmischen Symbolverarbeitung schließlich lösen sich selbst diese Anhaltspunkte auf,

D:\> Das letzte Wort

Meiner Meinung nach also ...
 pardon
 ...Kurzschluß.⁵⁸⁷

Am Ende unserer Arbeit stehen wir schon wieder an einem Anfang. Die Form des Wissens ist nur eine Übergangsform. Versteht man unter Wissen vergesellschaftlichte Erfahrung und unter Erkenntnis das Verfahren der Vergesellschaftung, dann finden sich in den Medien die wesentlichen Bedingungen dieses Verfahrens. Diese Bedingungen können, wie wir zu zeigen versucht haben, spiritueller, materieller, technischer Natur sein. Insofern es ihre Bestimmung ist, ein Ganzes in Form einer Mythologie, einer Theorie, einer Ideologie oder einer Kosmologie herzustellen, besteht der allgemeinste Zweck der Medien darin, durch die Botschaften diese Bedingungen zu vermitteln.

Jean-François Lyotard hat in seinem Aufsatz über das postmoderne Wissen schon 1979 auf die paradigmatischen Veränderungen hingewiesen, die von der Informationstechnologie ins Spiel gebracht werden und darauf, daß sich die Ordnung des Diskurses darauf wird einstellen müssen. Er wies insbesondere auf die Unhaltbarkeit des erkenntnistheoretischen Schisma zwischen positiv-empirischem und kritisch-hermeneutischem Wissen hin, das sich im Positivismusstreit der sechziger Jahre zwischen Niklas Luhmann und Jürgen Habermas zugespitzt hat. Worum geht es dabei? Einerseits ein Streit zwischen Natur- oder Geisteswissenschaft um die Definitionsgewalt ist er andererseits ein Reflex des Verhältnisses zwischen einer natürlichen internationalen, von der Naturwissenschaft abstrahierten symbolischen Universalsprache und den vielen nationalen, historischen Kultursprachen. Als Folge der technisch-ökonomischen Globalisierung wächst der Druck auf die alte nationalstaatliche Ordnung, die unter großem Einsatz von Energie hergestellt wurde. Betrachtet man nun weiter die Medien als das Element einer stabilisierten Transformation, dann wird einerseits die Komplexität des symbolischen und ideologischen Zusammenhangs, andererseits die Bedeutung der (universitären) Bildungssysteme sowie drittens die vereinheitlichende Kraft des Mediums in ihm deutlich.

⁵⁸⁷ Péter Esterházy, Aufs Nächste und Weiter geschaut

So erscheint das von McLuhan geprägte Wort "Das Medium ist die Botschaft" in seiner erkenntnisphilosophischen Tragweite. Übersetzt man Medium und Botschaft in den Antagonismus von Form und Inhalt, dann zeigt sich nicht nur die Gefahr der Auflösung der Form bzw. der Formalisierung des Inhalts. Mit der Gleichsetzung von Medium und Botschaft steht nichts weniger auf dem Spiel als die ursprüngliche epistemologische Differenz von Wissen und Glauben.

Im Mittelpunkt steht als Problem und als Lösung die Sprache. Sie entspricht mehr einem Puzzle ohne Vorlage, als einer Geschichte: "... it is fair to say that for the last forty years the 'leading' sciences and technologies had to do with language: phonology and theories of linguistics, problems of communication and cybernetics, modern theories of algebra and informatics, computers and their languages, problems of translation and the search for areas of computability among computer languages, problems of information storage and data banks, telematics and the perfection of intelligent terminals, paradoxology."⁵⁸⁸

Lytards Standpunkt hat der französischen Philosophie die deutsche Retourkutsche des Irrationalismus eingetragen. In gewisser Weise sind wir den Spuren dieser Kutsche mit dem transsylvanischen Kennzeichen gefolgt, die den Weg vom Diskurs vom *parcours*, vom Ort des Gegenstands zum Nicht-Ort einer Geistesgegenwart oder gegenstandslosen Ästhetik umschreiben. "Da das Mittelglied* auch die Artikulation des Theoretischen und des Praktischen (im Kantischen Sinne) bildet, dringen wir an einem Ort ein, der *weder* praktisch *noch* theoretisch oder genauer *zugleich* praktisch und theoretisch ist. Die Kunst (im allgemeinen) oder vielmehr das Schöne schreibt sich, wenn es sich ereignet, hier ein. Aber dieses Hier, dieser Ort kündigt sich an als ein des Ortes beraubter Ort. Indem es sich ereignet, geht er das Risiko ein, kein eigenes Gebiet zu haben. Er ist deswegen nicht der Gerichtsbarkeit und der Fundierung beraubt: Was kein eigenes Gebiet* (*domaine*) oder Feld* (*champ*) hat, kein 'Gegenstandsfeld', das sein Gebiet bestimmt, vermag dennoch ein mit einer 'eigenen Legalität' versehenes 'Territorium' oder einen '*Boden**' zu haben."⁵⁸⁹

Wissenschaftliche Arbeit steht für die Überwindung all dessen, was sich ihr im Laufe der Forschung in den Weg stellt. Was aber macht der Wissenschaftlers, dessen Kunst

⁵⁸⁸ zit.n.d. amerikan. Ausgabe: Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, p.3ff.

⁵⁸⁹ Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, S.57

die Selbstüberwindung ist, ohne das Selbst? „A *self* does not amount to much.“⁵⁹⁰, wie Lyotard es ausdrückt. In den klassischen Bildern scheint das Unheil der Menschen im Heilsversprechen des Schönen symbolisch geklärt und ästhetisch für immer aufgehoben. Über dem anästhetischen Signal der neuen Medien öffnen sich in unheilvollen Bildern die unauslotbaren Abgründe des Unwahrscheinlichen und Zufälligen.

Im Medium laufen alle Fäden zusammen, die das Subjekt in den Händen gehalten hat: ethische, ökonomische, kulturelle, weltanschauliche, politische, wissenschaftliche Diskurse laufen in ihm zusammen. Jedesmal wenn wir eine Zeitung aufschlagen, werden wir mit den Krisen und Konflikten dieser Welt konfrontiert, die in ihrer Vielfalt und Komplexität Anlaß zu der Frage geben, was die Welt eigentlich zusammenhält. Die praktische Vernunft versteht sich mehr und mehr darin, 'Begriffe zu besetzen'. Sie ist weit davon entfernt, den Lauf der Dinge zu bestimmen. Und so scheint der Rahmen des Mediums um so besser geeignet, ein Bild von der Welt wiederzugeben, je aktueller dieses Medium ist. Jürgen Habermas findet unsere Zustimmung, wenn er schreibt: „Je mehr das kommunikative Handeln von der Religion die Bürde sozialer Integration übernimmt, um so stärker muß auch das Ideal einer unbegrenzten und unverzerrten Kommunikationsgemeinschaft empirische Wirksamkeit in der realen Kommunikationsgemeinschaft gewinnen“.⁵⁹¹ In dieser Entwicklung hat das Subjekt einen schweren Stand. Ja, im Licht der neuen Medien besehen ist das Subjekt ein Phantom der Geschichte. In der Utopie der unbegrenzten Kommunikationsgemeinschaft bleibt im globalen Spannungsfeld informeller Subkulturen der Platz des Subjekts leer.

Die Promotion ist der Königsweg des Intellektuellen nach oben, zur Wahrheit, zum Licht. Daß er über die Dissertation⁵⁹² führt, macht ihn zu einem typisch bürgerlichen, mittelständischen Unterfangen, nach einer Kolportage Richard Sennetts, wonach „die einzige historische Konstante, die sich nachweisen lasse“ diejenige sei, „daß die Mittelklassen immer und überall aufsteigen“⁵⁹³: „Ich stehe zwischen Männern, die mir

⁵⁹⁰ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, p.15

⁵⁹¹ Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Band II; S.147

⁵⁹² Die *dissertatio*, *onis*, *f* – Erörterung – des elektronischen Bildes erwies sich als ein weites Feld einer spannungsreichen Dehnung des Augenblicks zwischen der Bestimmung (*Definition*) und der Auflösung (*definition*). *disserto* – gründlich erörtern –, liegt direkt neben *dissertio* – allgemeine Auflösung. Genauso hatten wir uns das vorgestellt,

⁵⁹³ Richard Sennett, a.a.O., S.73

unbekannt sind, in einem alten Fahrstuhl mit während des Aufstiegs klapperndem Metallgestänge. Ich bin gekleidet wie ein Angestellter oder wie ein Arbeiter am Feiertag. Ich habe mir sogar einen Schlips umgebunden, der Kragen scheuert am Hals, ich schwitze. Wenn ich den Kopf bewege, schnürt mir der Kragen den Hals ein. Ich habe einen Termin beim Chef (in Gedanken nenne ich ihn Nummer Eins), sein Büro ist in der vierten Etage, oder war es die zwanzigste, kaum denke ich darüber nach, schon bin ich nicht mehr sicher. Die Nachricht von meinem Termin beim Chef (den ich in Gedanken Nummer Eins nenne) hat mich im Kellergeschoß erreicht, einem ausgedehnten Areal mit leeren Betonkammern und Hinweisschildern für den Bombenschutz. Ich nehme an, es geht um einen Auftrag, der mir erteilt werden soll. Ich prüfe den Sitz meiner Krawatte und ziehe den Knoten fest. Ich hätte gern einen Spiegel, damit ich den Sitz der Krawatte auch mit den Augen prüfen kann. Unmöglich einen Fremden zu fragen, wie dein Schlipsknoten sitzt. Die Krawatten der anderen Männer im Fahrstuhl sitzen fehlerfrei. Einigen von ihnen scheinen miteinander bekannt zu sein. Sie reden leise über etwas, wovon ich nichts verstehe. Immerhin muß ihr Gespräch mich abgelenkt haben; beim nächsten Halt lese ich auf dem Etagenanzeiger die Zahl Acht. Ich bin zu weit gefahren oder ich habe mehr als die Hälfte der Strecke noch vor mir. Entscheidend ist der Zeitfaktor. FÜNF MINUTEN VOR DER ZEIT / IST DIE WAHRE PÜNKTLICHKEIT. Als ich das letztmal auf meine Armbanduhr geblickt habe, zeigte sie Zehn. Ich erinnere mich an mein Gefühl der Erleichterung: noch fünfzehn Minuten bis zu meinem Termin beim Chef. Beim nächsten Blick war es nur fünf Minuten später. Als ich jetzt, zwischen der achten und neunten Etage wieder auf meine Uhr sehe, zeigt sie genau vierzehn Minuten und fünfundvierzig Sekunden nach der zehnten Stunde an; mit der wahren Pünktlichkeit ist es vorbei, die Zeit arbeitet nicht mehr für mich. ... ⁵⁹⁴

Die Wahrheit ist, daß der Mann im Fahrstuhl nie ankommt. Der promovierte Intellektuelle ist, was er schreibt, und sobald er aufhört zu schreiben, fällt er in einen Abgrund. Der Autor, stolzer Betreiber einer literarischen Manufaktur, steckt wie ein Weber nach der Erfindung des Webstuhls "bis zur Brust im Dreck"⁵⁹⁵ der neuen Ordnung. Jeder schreibt heute Bücher. Vilém Flusser prophezeit eine 'Recodierung' des Wissens. "Was hier in Frage steht, ist zuerst einmal die Kopierbarkeit aller erzeugten Informationen. Das lateinische 'copia' bedeutet 'Überfluß' und 'kopieren'

⁵⁹⁴ Heiner Müller, Der Auftrag, zit.n. Heiner Goebbels, Der Mann im Fahrstuhl

⁵⁹⁵ Péter Esterházy, Aufs Nächste und Weiter geschaut

daher 'überflüssig machen'⁵⁹⁶. Der erste, der überflüssig wird, ist der Autor. Sein kostbares Werk, gestern noch in Blei gegossener Unsterblichkeits-Preis für die Selbstbehauptung des Subjekts im Kampf gegen die Vergänglichkeit des Worts; heute so inflationär wie Marx/Engels- und -Ausgaben in überquellenden Altpapiercontainern. Wie überhaupt die Drucksache, einst das Medium kanonisierter Ersatzhandlungen für einen spirituellen Erfahrungsaustausch, durch hemmungslose Vermehrung ihre einigende Kraft verloren hat. Die Schrift ist nur noch ein Schatten ihrer selbst. "Ungeachtet der Anstrengungen von [Elizabeth L.] Eisenstein, [Alvin] Kernan, [Herbert Marshall] McLuhan, [Friedrich] Kittler und anderen, fällt den Kritikern diese Aufgabe [zu begreifen, wie Werke sich im Kontext der verschiedenen Informationsregimes verändern] nicht leicht; sie neigen dazu, die Beziehungen ihrer Praxis gegenüber allen Technologien zu naturalisieren und infolgedessen zu mystifizieren, insbesondere jene des Alphabets und der Druckpresse."⁵⁹⁷

Zwischen der Wahrheit der Form und der Form der Wahrheit erstreckt sich das weite Feld der Medien. Die Informationswissenschaft gleicht einer "Ökonomie des Abgrundes": "nicht allein sich den Fall ins Bodenlose ersparen, indem man unendlich am Gewebe, der textuellen Kunst der Wiederaufnahme, der Vervielfältigung der Teile im Innern der Stücke spinnt und faltet, sondern auch die Gesetze der Wiederaneignung einrichten, die Regeln formalisieren, die die Logik des Abgrundes beherrschen und zwischen dem Ökonomischen und dem Unökonomischen, dem Wiederaufbau *und* dem Fall, zwischem dem unergründlichen Verfahren, das nur am Wiederaufbau arbeiten kann, *und* dem, was regelmäßig in ihm den Zusammenbruch reproduziert, hin und her pendeln"⁵⁹⁸.

⁵⁹⁶ Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, S.81

⁵⁹⁷ George P. Landow, *What's a Critic to Do? - Critical Theory in the Age of Hypertext*, p.34

⁵⁹⁸ Jacques Derrida, *Wahrheit in der Malerei*, S.56

BIBLIOGRAPHIE

- Espen J. Aarseth, Nonlinearity and Literary Theory, in: *Hyper/ Text/Theory*, pp.51-86
- adilkno, The Normal Media, in: *mediamatic*, 6/3, p.12
- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M 1981
- Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam [de Munter] 1968
- Agentur Bilwet, *Der Daten Dandy - Über Medien, New Age und Technokultur*, Mannheim 1994
- Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte, Christoph Meinel [Hg.], Wiesbaden [Harrassowith] 1986
- Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985
- Svetlana Alpers/Michael Baxandall, *Tiepolo und die Intelligenz der Malerei*, Berlin [Reimer] 1996
- Hubertus von Amelnunxen, *Skiagraphia und schwarze Galle*, in: *Allegorie und Melancholie*, Willem van Reijen [Hg.], Frankfurt [Suhrkamp] 1992, S.90-109
- ~, *Fotografie nach der Fotografie. Das Entsetzen des Körpers im digitalen Raum*, in: *Fotografie nach der Fotografie*, H.v. Amelnunxen/S. Igthaut/ F. Rötzer [Hg.], München [Verlag der Kunst] 1996, S.116-123
- Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen, Band 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1992
- Aristoteles, *Poetik*, Leipzig o.J. [Übers. H. Stich, 1887]
- David Armstrong, *Political Anatomy of the Body*, Cambridge 1983
- Art in the Making - Rembrandt*, [Cat. National Gallery] London 1988
- Gaston Bachelard, *Die philosophische Dialektik in der Begriffswelt der Relativität*, in: *Albert Einstein - als Philosoph und Naturforscher*, Paul Arthur Schilpp (Hg.) Stuttgart 1955, S.413-426
- Jon P. Baggeley/Stephen W. Duck, *Hall of Mirrors*, in: *Transmission*, pp.13-26
- Leo Bagrow, *Geschichte der Kartographie*, Berlin 1951
- Constantin von Barloewen, *Der Mensch im Cyberspace. Vom Verlust der Metaphysik und dem Aufbruch in den virtuellen Raum*, München [Diederichs] 1998
- John Perry Barlow, *Im Nichts sein*, in: *Cyberspace*, Manfred Waffender (Hg.) S.255-273
- V.E. Barnett/P.H. Barnett, *The Originality of Kandinsky's Compositions*, in: *Visual Computer*, Vol.5, 1989, pp.203-213
- Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris [Gallimard-le Seuil] 1980, [dt. *Die helle Kammer*, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1985]
- ~, *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1981
- Georges Bataille, *Die Souveränität*, München [Matthes & Seitz] 1979
- Marie-Josée Baudinet, *Economie et idolâtrie durant la crise de l'iconoclasme byzantin*, in: *Image et signification*, pp.181-192
- ~, *The Face of Christ, The Form of the Church*, in: *Fragments for a History of the Human Body*, Part One, pp.148-159
- Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin [Merve] 1978
- Michael Baxandall, *Löcher im Licht*, München [Fink] 1998
- Karin Elisabeth Becker, *Licht-[L]umière[s]-Siècle des lumières. Von der Lichtmetapher zum Epochenbegriff der Aufklärung in Frankreich*, Köln [Diss.] 1994
- Begetting Images. Studies in the Art and Science of Symbol Production*, Mary B. Camp-bell/Mark Rollins, New York [Lang] 1989

- Hans Belting, Bild und Kult, München [Beck] 1993
- Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band II/2, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977
- ~, Der Ursprung des deutschen Trauerspiels im Barock, *Gesammelte Schriften*, Band I/1, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1974
- ~, Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien, *Gesammelte Schriften*, Band II/2, S.140-157
- ~, Kleine Geschichte der Photographie, in: Literarische und ästhetische Essays, *Gesammelte Schriften*, Band II/2, 368-385
- ~, Lehre vom Ähnlichen, in: Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien, *Gesammelte Schriften*, Band II/2, S.204-210
- Max Bense, Aesthetica - Einführung in die neue Aesthetik, Baden-Baden [Aegis] 1982
- Bernadette Bensaude-Vincent, Lavoisier: Eine wissenschaftliche Revolution, in: *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, S.645-686
- Jonathan Benthall, Science and Technology in Art Today, London [Thames & Hudson] 1972
- Klaus Bergdolt, Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis: Naturwissenschaften und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance, Weinheim 1988
- John Berger, Destination Future, in: *Frankfurter Rundschau*, 29.November 1997, S.ZB3
- G. Bergmann, "Outline of an Empiricist Philosophy of Physics", *American Journal of Physics*, 11, 1943, repr. in: *Readings in the Philosophy of Science*, Feigl, H./Brodbeck M. (ed.) 1953 New York, pp.28-49
- Jörg Berke, Die Sprache der Chymie, Tübingen [Niemeyer] 1991
- Andreas Bienert, Museen, Medien und EDV, in: *MuseumsJournal*, Vol.10 Nr.1, 1996, S.6-9
- George D.Birkhoff, Aesthetic Measure, Cambridge MA 1933
- Ernst Bloch, Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance, Frankfurt/M [Suhrkamp] 1977
- R.B.Blumberg, Wave-Particle Duality and the Use of Images, in: *Begetting Images*, p.7-27
- Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1981
- Wybren de Boer, Geen acteur meer, gewoon een vriend, in: *de Volkskrant*, 4. October 1997, p.33
- Hartmut Böhme, Das Steinerne - Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des 'Menschenfremdesten', in: *Das Erhabene*, S.119-142
- Ludwig Boltzmann. On the Indispensability of Atomism in Natural Science, in: *Theoretical Physics and Philosophical Problems - Selected Writing*, Boston 1974, pp.41-53
- Holger van den Boom, Digitale Ästhetik, Stuttgart 1987
- Jeroen Boomgaard, De verloren zoon, Amsterdam 1995
- Jorge Luis Borges, Pierre Menard, Autor des Quijote, in: *Gesammelte Werke*, Erzählungen I, München [Hanser] 1981, S.112-123
- Max Born, Über den Sinn der physikalischen Theorien, in: ders., *Physik im Wandel der Zeit*, Braunschweig 1957, S.18-37
- Marc Le Bot, Rembrandt, Vaduz 1991
- Stewart Brand, Media Lab, Computer, Kommunikation und Neue Medien, Hamburg [Rowohlt] 1990
- Franz Brentano, Grundzüge der Ästhetik, Hamburg [Meiner] 1988
- Marlies von Brevern, Künstlerische Photographie - von Hill bis Moholy-Nagy, Berlin 1971
- Burkhard Brunn, "Noch mehr Daisy - Eine Vernissage mit Cindy Sherman und den Ducks", in: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 156, 1995
- Claude P.Bruter, Topologie et perception, Bd.I: bases philosophiques et mathématiques, Paris 1974
- Michel Butor, Die Alchemie und ihre Sprache, Frankfurt 1990
- Louis-Jean Calvet, Die Sprachenfresser. Ein Versuch über Linguistik und Kolonialismus, Berlin [Arsenal] 1978

- Piero Camporesi, The Consecrated Host: A Wondrous Excess, in: *Fragments for a History of the Human Body*, Part One, pp.220-237
- Ernst Cassirer, Form und Technik, in: ders., *Symbol, Technik, Sprache*, S.39-91
- ~, Leibniz' System, Marburg 1902
- ~, Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie, in: ders., *Symbol, Technik, Sprache*, S.1-38
- ~, *Symbol, Technik, Sprache - Aufsätze aus den Jahren 1927-1933*, Hamburg 1985
- Marcus T. Cicero, *De oratore/Über den Redner*, Stuttgart [Reclam] 1991
- Cognitive Science and its Applications for Human-Computer Interaction, Raymonde Guindon [ed.], Hillsdale NJ, [Erlbaum] 1988
- A Corpus of Rembrandt Paintings, Vol.1-3, Den Haag/Boston/ London 1982-1989
- Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten, Manfred Waffender (Hg.), Reinbek 1991
- Cyberspace - First Steps, Michael Benedikt (ed.), Cambridge MA [M.I.T.] 1991
- David Damrosch, *We Scholars. Changing the Culture of the University*, Cambridge MA 1995
- Arthur C.Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1993
- Gilles Deleuze, *Kino*, Band 2: Das Zeit-Bild, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1991
- Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus*, o.J., o.O.
- Jacques Derrida, Gewalt und Metaphysik, in: *Die Schrift und die Differenz*, S.121-235, ~, *Grammatologie*, Frankfurt/Main [Suhrkamp] 1974
- ~, Ousia und Gramme, in: *Randgänge der Philosophie*, S.38-87
- ~, *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt [Ullstein] 1976
- ~, Scribble*, in: William Warburton, *Versuch über die Hieroglyphen der Ägypter*, Berlin [Ullstein] 1980, S.VII-LV
- ~, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M [Suhrkamp] 1976
- ~, Signatur Ereignis Kontext, in: *Randgänge der Philosophie*, S.124-155
- ~, *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt/Main [Suhrkamp] 1979
- ~, Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, in: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M [Suhrkamp] 1976, S.422-442
- ~, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien [Passagen] 1992
- René Descartes, Die Erforschung der Wahrheit durch das natürliche Licht, in: ders., *Die Regeln zur Leitung des Geistes*, Leipzig 1948
- Betty J.T.Dobbs, Alchemische Kosmogonie und arianische Theologie bei Isaac Newton, in: *Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, S.137-150
- Charlotte Douglas, Beyond Reason: Malevich, Matiushin, and their Circles, in: *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, [Cat. Los Angeles Museum of Art], Los Angeles 1986, pp.185-199
- Hubert Dreyfus, *Being-in-the-World*, Cambridge MA 1991
- Hubert L.Dreyfus/Stewart E.Dreyfus, Making a Mind Versus Modeling a Brain, in: *Daedalus*, Vol.117, No.1, 1988, pp.15-44
- Umberto Eco, *Zeichen*, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977
- L'écriture télématique – années zéro*, Les cahiers de Lure, Paris 1985
- Josef Maria Eder, Quellenschriften zu den frühesten Anfängen der Photographie bis zum XVIII. Jahrhundert, Nachdr. v.1913, Niederwalluf 1978
- Albert Einstein: *Geometrie und Erfahrung*, Berlin 1921
- Carl Einstein, *Fabrikation der Fiktionen*, Reinbek [Rowohlt] 1973
- Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Michel Serres [Hg.], Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1994
- Dietrich von Engelhardt/Heinrich Schipperges, *Die inneren Verbindungen zwischen Philosophie und Medizin im 20.Jahrhundert*, Darmstadt 1980
- Richard Ennals, *Artificial Intelligence and Human Institutions*, London 1991

- Jean Epstein, On Certain Characteristics of Photogénie, in: *French Film Theory and Critic*, Vol.1, Richard Abel [ed.], Princeton 1988, pp.314-318
- Erasmus von Rotterdam, In Novum Testamentum Praefationes [Vorreden zum Neuen Testament], Ausgewählte Werke Bd.3, Darmstadt 1967, S.1-116
- Das Erhabene*, Christine Pries (Hg.) Weinheim 1989
- Péter Esterházy, Aufs Nächste & weiter geschaut, in: *Frankfur-ter Rundschau*, 13.Dezember 1997, S.ZB2
- Claus Eurich, Tödliche Signale, Frankfurt 1991
- Kim M.Fairchild/Steven E.Poltrock/George W.Furnas: SemNet: Three Dimensional Graphic Representation of Large Knowledge Base, in: *Cognitive Science and its Applications for Human-Computer Interaction*, pp.201-233
- Karen Fitzgerald, Medical Electronics, in: *IEEE Spectrum*, Vol.27, #1, January 1990, pp.52-54
- Peter Fleming, News from Tartary, London 1995
- Vilém Flusser, Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen [European Photography] 1985
- Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977
- Fragments for a History of the Human Body, Part One - Three, Michel Feher/Ramona Naddaff/Nadia Tazi [eds.], New York [Zone] 1989
- Bas C.van Fraassen, The Scientific Image, Oxford 1980
- Hollis Frampton, Meditations Around Paul Strand, in: *Readings into Photography*, pp.35-44
- Herbert W. Franke, Phänomen Kunst, Köln [DuMont] 1974
- , Computer Grafik Galerie, Bilder nach Programm, Kunst im elektronischen Zeitalter, Köln [DuMont] 1984
- Gottlob Frege, Funktion, Begriff, Bedeutung, Göttingen [Vandenhoeck] 1986
- ~, Briefwechsel zwischen D.Hilbert, E.Husserl, B.Russell sowie ausgewählte Einzelbriefe, Freges, Hamburg 1980
- R.K. French, Berengario da Carpi and the Use of Commentary in Anatomical Teaching, in: *The Medical Renaissance of the Sixteenth Century*, London [Cambridge U.P.] 1985, pp.42-74
- Sigmund Freud, Totem und Tabu, Frankfurt/M. [S.Fischer] 1968
- ~, Das Unbewußte, in: *Psychologie des Unbewußten* [1915], Studienausgabe, Bd.III, Frankfurt/M. [S.Fischer] 1975, S.119-174
- Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek [Rowohlt] 1968
- Frequently Asked Questions on alt.cyberpunk", assembled by Erich Schneider, <http://bush.cs.tamu.edu/~erich/alt.cp.faq.html#sec1>
- Die fünf Bücher der Weisung, Die Schrift Bd. 1, in der Übersetzung von Martin Buber, Heidelberg 1987
- Hans-Georg Gadamer, Apologie der Heilkunst, in: *Kleine Schriften - Philosophie Hermeneutik*, Tübingen 1967
- ~, Wahrheit und Methode, Tübingen 1975
- François Garnier, La lecture de l'image médiévale, in: *Image et signification*, pp.101-112
- William H. George, The Scientist in Action, London 1936
- William Gibson, Academy Leader, in: *Cyberspace - First Steps*, pp.27-29,
- ~, Burning Chrome, New York [ACE Books] 1987
- ~, Neuromancer, in: *Die Neuromancer-Trilogie*, Frankfurt/M. [Rogner & Bernhard] 1996
- Jean-Luc Godard, Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, München [Hanser] 1983
- Heiner Goebbels, Der Mann im Fahrstuhl, CD, 1988
- Armin Göbel, Das Verfahren der Einbildung - Ästhetische Erfahrung bei Schiller und Humboldt, Frankfurt/M. 1994
- Ernst Gombrich, Bild und Auge, Stuttgart [Klett] 1984
- Cynthia Goodman, Digital Visions, New York 1987

- Jack Goody/Ian Watt, Konsequenzen der Literalität, in: Literalität in traditionellen Gesellschaften, S.45-104
- Maurizio Gotti: Robert Boyle and the Language of Science, Milano [Guerini] 1996
- Dennis P.Grady: Philosophy and Photography in the Nineteenth Century, in: Readings Into Photography, pp.145-160
- Walter Grasskamp, Die unbewältigte Moderne, München 1989
- Derek Gregory: Geographical Imaginations, Cambridge MA 1994
- Martin Grötschel/Joachim Lügger, Neue Produkte für die digitale Bibliothek: die Rolle der Wissenschaften, in: Die Unendliche Bibliothek, 1991, <http://www.ddb.de> (1995)
- Romano Guardini, Die Situation des Menschen, in: Die Künste im technischen Zeitalter, S.15-42
- Charles-Edouard Guillaume, Les Rayons X et la photographie à travers les corps opaques, Paris 1897
- Irene **H**aberland, Auf der Suche nach der pittoresken Schönheit - Englische Künstler am Rhein im 19.Jahrhundert, in: "Vom Zauber des Rheins ergriffen..." (Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1992, S.41-58
- Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied [Luchterhand] 1982
- ~, Theorie des kommunikativen Handelns, Band I und II, Frankfurt/M [Suhrkamp] 1981
- Ian Hacking, Do We See Through a Microscope? in: Images of Science, pp.132-152
- ~, The Emergence of Probability. A philosophical study of early ideas about probability, induction and statistical inference, Cambridge [University Press] 1975
- Richard Hamilton, Persuading Image, in: Modern Dreams, Cambridge MA 1988, pp.57-.63
- Eduard von Hartmann, Die deutsche Ästhetik seit Kant, Eschborn 1992
- John Haugeland, Künstliche Intelligenz - programmierte Vernunft?, Hamburg 1987
- Michael Hunter, Robert Boyle 1627-1691. Scrupulosity and Science, Woodbridge/Rochester [Boydell] 2000
- William S.Heckscher, Rembrandt: Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp, New York 1958
- G.W.F. Hegel, Phänomenologie des Geistes, Werke Bd.3, Frankfurt/M. 1980
- Martin Heidegger, Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit, Tübingen [Niemeyer] 1971
- ~, Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz, Gesamtausgabe Bd.26, Frankfurt/M. [Klostermann] 1978
- ~, Sein und Zeit, Tübingen [Niemeyer] 1979
- ~, Die Technik und die Kehre, Pfullingen 1988
- Benjamin Heidersberger, Die digitale Droge, in Cyberspace, M. Waffender (Hg.), S.52-65
- Michael Heim, The Metaphysics of Virtual Reality, New York 1993
- Jean-Georges Heintz, Langage métaphorique et représentation symbolique dans le prophétisme biblique et son milieu ambiant, in: Image et signification, p.55-72,
- Werner Heisenberg, Das Naturbild der heutigen Physik, in: ders., Die Künste im technischen Zeitalter, S.43-69
- ~, Physik und Philosophie (1959), in: ders., Gesammelte Werke, Abt. C, Bd.II, München/Zürich 1984, S.1-201,
- ~, Reminiscences from 1926 and 1927, in: Niels Bohr – A Centenary Volume, pp.163-171
- ~, Sprache und Wirklichkeit in der modernen Physik, in: Gestalt und Gedanke, Jahrbuch der Bayerischen Akademie der schönen Künste, Band 6, München [Oldenbourg] 1960, S.32-62
- Paul Henry, On Language and the Body, in: The Talking Cure, pp.70-74
- Heinrich Hertz, Über die Beziehungen zwischen Licht und Elektrizität – Vortrag vor der 63 Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte in Heidelberg, 20.8.1889, in: Gesammelte Schriften Band I: Schriften vermischten Inhalts, Leipzig 1895 S.339-354
- ~, Einleitende Übersicht, in: Gesammelte Werke Band II - Untersuchungen über die Ausbreitung der elektrischen Kraft, Leipzig 1892

- Albert R.Hibbs, Office of Technology and Space Program Development, Jet Propulsion Laboratory, im Gespräch mit Jay Belloli, Baxter Art Gallery, in: Der Weltraum - Die Originalfotografien der NASA, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt/M. 1986
- Louis Hjelmslev, Prolegomena zu einer Sprachtheorie, München 1974
- William Hogarth, Analyse der Schönheit, [1753] Berlin [Verlag der Kunst] o.J. [1996]
- Homer, Odyssee, Stuttgart [Reclam] 1979
- Pierre Huard/Marie-José Imbault-Huart [sic] [eds.], André Vésale - iconographie anatomique, Paris 1980
- Friedrich Hund, Geschichte der physikalischen Begriffe, Mannheim 1972
- Edmund Husserl, [Der anschauliche Raum] Der Raum der Anschauung und der Raum der Geometrie, in: Studien zur Arithmetik und Geometrie, Texte aus dem Nachlaß 1886-1901, Husserliana Bd.XXI, Den Haag 1983, S.275-284
- Hypertext in Context, Cliff McKnight/Andrew Dillon/John Richardson, Cambridge [University Press] 1991
- Hyper/Text/Theory, George P.Landow, Baltimore 1994
- Image et signification, Rencontres de l'Ecole du Louvre, Paris 1983
- Images of Science, P.M.Churchland/C.A.Hooker [eds.] Chicago [U.P.] 1985
- Roman Jakobson, Essais de la linguistique générale, 2 vols., Paris [Minuit] 1963
- Gottfried Jäger, Bildgebende Fotografie, Köln 1988
- Frederic Jameson, La lecture sans l'interprétation, in: Vidéo, pp.105-120
- Jules Janin, Der Daguerrotyp [1839], in: Theorie der Fotografie I, S.46-51
- Pascuale Jordan, Anschauliche Quantentheorie, Berlin 1936
- James Joyce, Ulysses, Frankfurt/M. 1979
- Wassily Kandinsky, Punkt zu Linie und Fläche, München 1926
- Immanuel Kant, Was ist Aufklärung?, in: Immanuel Kant, CD-ROM, Zürich 1995
- Wilhelm Keller, Hundert Jahre Fernsehen 1883-1983, Berlin [VDE] 1983
- Wolfgang Kemp, Vorwort, in: Theorie der Fotografie I, S.13-45
- György Kepes, The New Landscape in Art and Science, Chicago 1956
- Derrick de Kerckhove, Notes for an epistemology of television, in: Television at the Crossroads, Alessandro Mendini/Andrea Branzi/Stefano Marzano [eds.], London 1995, pp.52-59
- Karl Kerényi, Hermes der Seelenführer, Zürich [Rhein] 1944
- J. Kircz, Van kennis naar informatie; van informatie naar kennis, abstract, Leiden 1995
- Friedrich A.Kittler, Aufschreibesysteme 1800-1900, München [Fink] 1987
- H. Kleinpeter, Die Erkenntnistheorie der Naturforschung der Gegenwart, Leipzig [J.A.Barth] 1905
- Arthur Koestler, Die Nachtwandler, Frankfurt [Suhrkamp] 1980
- Klaus-Peter Köpping: Schamanismus und Massenekstase. Besessenheitskulte im modernen Japan und im antiken Griechenland, in: alcheringa oder die beginnende Zeit, Hans-Peter Duerr [Hg.], Frankfurt/Paris (Qumran) 1983, S.73-108
- Eduard Koloff: Der Daguerrotyp, Artikel für die Beilage zu Cottas Morgenblatt für die gebildeten Stände (1839) in: W.Kemp, S.64-67
- Fritz Kramer, Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19.Jahrhunderts, Frankfurt [Syndikat] 1977
- Die Künste im technischen Zeitalter, Bayerische Akademie der Künste [Hg.], München 1954
- George Kubler, Die Form der Zeit. Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge, Frankfurt/M [Suhrkamp] 1982]
- Thomas S Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1973
- Friedrich.Kurylo, Ferdinand Braun, München 1965
- C.L., Die Form in der Kunst. Der Diagramm, in: Theorie der Fotografie I, S.78-84

- Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Weinheim [Quadriga] 1987
- George P.Landow, What's a Critic to Do? - Critical Theory in the Age of Hypertext, in: Hyper/Text/Theory, pp.1-48
- Suzanne K.Langer, Philosophie auf neuem Wege, Frankfurt/M [Fischer] 1987
- H.D.Lasswell, The Structure and Function of Communication, in: The Communication of Ideas, L.Bryson [ed.] New York [Harper] 1948
- Max Lautner, Rembrandt als historisches Problem, Berlin 1910
- Jacques Le Goff, Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages, in: Fragments for a History of the Human Body, Part Three, pp.12-27
- Hans-Thies Lehmann, Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart [Metzler] 1991
- Gottfried Wilhelm Leibniz, Die Theodizee, [1710] Hamburg [Meiner] 1968
- ~, Principes de la Nature et de la Grace, Philosophische Schriften, [Herausg. v. C.I.Gerhardt], Leipzig [Lorentz] 1932
- ~, Mathematische Schriften, Bd. V [Herausg.v. C.I.Gerhardt], Berlin, o.J.
- Leonardo Da Vinci, [Kat. Haward Gallery London] London [South Bank Centre] 1989
- I.M.Lewis, Literalität in einer Nomadengesellschaft, in: Literalität in traditionellen Gesellschaften, S.389-405,
- Hans Leyendecker: Bitte nicht stören, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, No.39, 26.9.97, S.12-19
- Literalität in traditionellen Gesellschaften, Jack Goody/Ian Watt [Hg.], Frankfurt/M. 1981
- Library Technology 1970-1990. Shaping the Library of the Future, Nancy M.Nelson [ed.], London [Meckler] 1991
- Paisley Livingston, Literary Knowledge. Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science, Ithaca 1988
- John Locke, Über den menschlichen Verstand, Band 2, Hamburg [Meiner] 1976
- Niklas Luhmann, Gesellschaftsstruktur und Semantik, Band I Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1980
- ~, Ökologische Kommunikation, Opladen 1986
- ~, Die Realität der Massenmedien, Opladen 1995
- Jean-François Lyotard, Essays zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin [Merve] 1982
- ~, Immaterialität und Postmoderne, Berlin [Merve] 1985
- ~, Das Interesse des Erhabenen, in: Das Erhabene, S. 91-118
- ~, Das postmoderne Wissen, Wien [Passagen] 1994
- Herbert Marshall McLuhan, Die magischen Kanäle, Düsseldorf [Econ] 1968
- Cliff McKnight/Andrew Dillon/John Richardson, Hypertext in Context, Cambridge [University Press] 1991
- Fernão de Magalhães, Die erste Weltumseglung, Hans Plischke (Hg.), München 1964
- Ella Maillart, Verbotene Reise, München [Heyne] 1996
- Kazimir Malevich, Fragments from 'Chapters from an Artist's Autobiography' (1933), in: Kazimir Malevitch 1878-1935, [Cat. Stedelijk Museum Amsterdam], Amsterdam 1988, pp.102-112
- Ladislav Mandel, Pour un renouveau de la typographie française, in: L'écriture télématique - années zéro, pp.51-55
- ~, Naissance d'une écriture, in: L'écriture télématique, pp. 41-50
- Greil Marcus, Lipstick Traces, Hamburg [Rogner & Bernhard] 1992
- Louis Marin, The Body-of-Power and Incarnation at Port Royal and in pascal or of the Figurability of the Political Absolute, in: Fragments for a History of the Human Body, Part Three, pp.420-447
- Huberto R.Maturana/Francisco .J.Varela, Der Baum der Erkenntnis, München [Goldmann] 1990
- Meister Eckehart, Predigt Nunc scio vere, quia misit dominus angelum suum (Act. 12, 11), ders., Deutsche Predigten und Traktate, München [Diogenes] 1979

- Theo C.Meijering, Naturalistic Epistemology, Helmholtz and the Rise of a Cognitive Theory of Perception, Berkely CA [Diss.] 1981
- Michel Melot, L'image de la science, Paris 1987
- Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, (1964), in: ders., Das Auge und der Geist, Hamburg 1984, S.13-44
- ~, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin [de Gruyter] 1966
- ~, Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 1986
- Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, Paris 1975
- Philip Mirowski, More Heat Than Light. Economics as social physics, physics as nature's economics, Cambridge [University Press] 1989
- Jürgen Mittelstraß, Der wissenschaftliche Verstand und seine Arbeits- und Informationsfor-men, in: Die Unendliche Bibliothek, <http://www.ddb.de/>
- Abraham A. Moles: Kunst & Computer, Köln [DuMont] 1973
- Johann Heinrich.Müller, Realismus – Kunst gegen die Philosophen, in: *Realität Realismus Realität* [Kat. Van der Heide Museum Wuppertal] , Wuppertal 1972, S.5-36
- Lewis Mumford: Technics and Civilization, New York [Harcourt, Brace] 1934
- Oswald Muris: Der Globus im Wandel der Zeiten, Berlin 1961
- Frieder **N**ake, Ästhetik als Informationsverarbeitung, Grundlagen und Anwendungen der Informatik im Bereich ästhetischer Produktion und Kritik, Wien 1974
- Britta Neitzel, Film- und Fernsehwissenschaft – Medienwissenschaft, in: 7.Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium Potsdam '94, Britta Hartmann/Eggo Müller [Hg.], Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Berlin 1995, S.5-11
- Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Vorrede, Werke in vier Bänden, Bd.II, Berlin [Ullstein] 1979
- Neues Lotes Folum, Zeitschrift für die Poesie und die Revolution und, Band 2&4, Bremen, o.J.
- The New Landscape in Art and Science, György Kepes [ed.], Chicago 1956
- Bernd Nitschke, Aufbruch nach Inner-Afrika, Göttingen 1998
- Marcos Novak, Liquid Architectures in Cyberspace, in: Cyberspace - First Steps, p.225-254
- Peter Øhrstrøm/Per F.V.Hasle: Temporal Logic - From Ancient Ideas to Artificial Intelligence, Dordrecht 1995
- On the Art of Fixing a Shadow. 150 Years of Photography, Sarah Greenough et al. (eds.), Chicago [Art Institute] 1989
- Walter F.Otto, Die Götter Griechenlands, Bonn 1929
- Nam June **P**aik - Niederschriften eines Kulturnomaden, Edith Decker (Hg.), Köln 1992
- Günther Patzig, Vorwort, in: Gottlob Frege, Funktion, Begriff, Bedeutung, S.7-15
- Wolfgang Pauli, Die Materie u.a. Aufsätze und Vorträge über Physik und Erkenntnistheorie, Braunschweig 1961
- T.V.N. Persaud, Early History of Human Anatomy, Springfield IL 1984
- Aage Petersen, The Philosophy of Niels Bohr, in: Niels Bohr – A Centenary Volume, Cambridge MA 1985, pp. 299-310
- Stephen Pile/Gillian Rose, All or Nothing? Politiques and critique in the modernism/postmodernism debate, in: Environment and Planning D: Society and Space 10 (1992), pp.123-36
- Hans Platschek, Von der Auflösung des Bildes, in: Die Zeit, Nr. 5, 25.1.1985, S.41
- Gerhard Plumpe, Der tote Blick, München 1990
- Emil Praetorius, Die Bildkunst, in: Die Kunst im technischen Zeitalter, S.109-129
- Wolfgang Preikschat, Im Stall der Trojanischen Pferde, Farce, vagabundierende Fragmente
- ~, Video. Poesie der Neuen Medien, Weinheim 1987

- Arthur J. Pulos, *American Design Ethic. A history of industrial design to 1940*, Cambridge [M.I.T.] 1983
- Marielene Putscher, *Geschichte der medizinischen Abbildung II: 1600-Gegenwart*, München 1972
- ~, *Das Buch der Heiligen Dreifaltigkeit und seine Bilder in Handschriften des 15. Jahrhunderts*, in: *Alchemie in der europäischen Kultur und Wissenschaftsgeschichte*, S.151-178
- Jan Quaegebeur: *L'appel au divin: Le bonheur des hommes mis dans la main Le bonheur des hommes*, in: *Oracles et prophéties dans l'antiquité, Actes du Colloque de Strasbourg 15-17. juin 1995* Jean-Georges Heintz [ed.] Paris [de Boccard] 1997, pp.15-34
- Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, Bd.1, Hamburg [Rowohlt] 1992
- Readings into Photography, Thomas Barrow/Shelley Armitage/William E. Tydeman [eds.], Albuquerque [New Mexico Press] 1982
- Micky Remann, *Cyber, Cyber über Alles?*, in: *Cyberspace*, Manfred Waffender [Hg.], S.15-19
- Heinrich Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen 1913
- John F. Rider/Seymour D. Uslan, *Encyclopedia of Cathode-Ray Oscilloscopes and Their Uses*, New York 1959
- Henning Ritter, *Verlierer des Jahres - Rembrandts Oeuvre schrumpft* in: *Frankfurt Allgemeine Zeitung*, Nr.298, 23.12.1989, S.31
- Robert Rivlin, *The Algorithmic Image*, Harmondsworth 1986
- Florian Rötzer, *Technoimaginäres - Ende des Imaginären?* in: *Kunstforum 98*, 1989, S.54-59
- Bruno Rossi, *The Aesthetic Motivation of Science*, in: *The New Landscape of Art and Science*, pp.66-90
- Douglas Rushkoff, *Cyberia*, Frankfurt/M. [Eichborn] 1995
- Paul Ryan, *Genealogy of Video*, in: *Leonardo*, Vol.21, No.1, pp.39-44
- Friedrich Otto Sauer, *Physikalische Begriffsbildung und mathematisches Denken*, Amsterdam 1977
- Adam Schaff, *Einführung in die Semantik*, Reinbek [Rowohlt] 1973
- Max C.P. Schmidt, *Zur Entstehung und Terminologie der elementaren Mathematik*, Leipzig [Duerr] 1906
- Allard Schröder, *Vere familie in het Oosten*, Rez. von *The Glory of Byzantium, Art and the Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, New York Metropolitan Museum of Art, in: *NRC Handelsblad*, 12.9.1997
- Wolfgang Schirmacher, *Technik und Gelassenheit*, Freiburg 1983
- J.A. Schmoll, *Vom Sinn der Photographie*, München 1980
- Bernard Schultz, *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, Pittsburgh PA, 1982
- Hans Sedlmayr, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, Mittenwald 1979
- Allan Sekula, *The Instrumental Image - Steichen At War*, in: *ders., Photography Against the Grain*, p.33-51
- ~, *Photography Against the Grain - Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax Nova Scotia 1984
- ~, *The Traffic in Photographs*, in: *ders., Photography Against the Grain*, pp.77-101
- Andreas Seltzer, *Die Augen brauchen eine Fläche um ausruhen zu können*, *MuseumsJournal*, Vol.10, Nr.1, 1996, S.13-17
- Richard Sennett, *Verfall und Ende des Öffentlichen Lebens*, Frankfurt/M. 1996
- Michel Serres, *Hermes I: Kommunikation*, Berlin [Merve] 1991
- ~, *Hermes II: Interferenz*, Berlin [Merve] 1992
- ~, *Hermes III. Übersetzung*, Berlin [Merve] 1992
- ~, *Der Parasit*, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1981
- ~, *Gnomon, Die Anfänge der Geometrie* in: *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, S.109-176

- ~, Über Malerei. Vermeer - La Tour - Turner, Berlin 1995
- ~, Vorwort, deren Lektüre sich empfiehlt, damit der Leser die Absicht der Autoren kennenlernt und den Aufbau dieses Buches versteht, in: *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, S.11-38
- Deborah Shaw, Libraries of the Future, in: *Libri*, Vol.44/3, Sept. 1994, pp.206-223
- Rupert Sheldrake, Das schöpferische Universum: die Theorie des morphogenetischen Feldes, München 1983
- Edward Shreeves, Between the visionaries and the Luddites. Collective development and Electronic Resources in the Humanities in *Library Trends*, Vol.40, #4, pp.579-595
- Gerald Siegmund, Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas, Tübingen [Narr] 1996
- Georg Simmel, Rembrandt, München 1985
- E.M. Slayter, Optical Methods in Biology, New York 1970
- Bruno Snell, Die Entdeckung des Geistes, Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1980
- Joel Snyder, Inventing Photography, in: *On the Art of Fixing a Shadow*, pp.3-38
- Joel Snyder/Neil Walsh Allen, Photography, Vision, and Representation, in: *Readings into Photography*, pp.61-91
- Friedrich Springorum, Der Gegenstand der Photographie, München 1930
- Barbara Maria Stafford, Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine, Cambridge MA [M.I.T. Press] 1991
- Jean Starobinski, Die Erfindung der Freiheit 1700-1789, Frankfurt/M [Suhrkamp] 1988
- George Steiner, Von realer Gegenwart, München [Hanser] 1990
- Isabelle Stengers, Die Galilei-Affären, in: *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, S.395-444
- ~, Die doppelsinnige Affinität: Der Newtonsche Traum der Chemie im achtzehnten Jahrhundert, in: *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, S.527-568
- Christoph Steurer, Grundlagen für ein wissenschaftstheoretisches Strukturkonzept zur Kartographie als Wissenschaft unter modelltheoretischen Aspekten, Wien 1989
- Norman D.Stevens, A Popular History of Library Technology, in: *Literary Technology 1970-1990*, pp.1-13
- Allucquere Rosanne Stone, Will the Real Body Please Stand Up?, in: *Cyberspace - First Steps*, pp.81-118
- Tom Stonier, Information und die innere Struktur des Universums, Berlin [Springer] 1991
- N.A.Streitz, Hypertext - ein innovatives Medium zur Kommunikation von Wissen, in: *Hypertext und Hypermedia*, P.A.Gloor/N.A.Streitz [Hg.], Berlin [Springer] 1987
- Marita Sturken: Les grandes espérances et la construction d'une histoire in: *Vidéo, Communications #48*, Paris pp 125-148
- The Talking Cure, Colin McCabe [ed.], London 1981
- D.W.Theobald, The Concept of Energy, London 1966
- Theorie der Fotografie I - 1839-1912, Wolfgang Kemp (Hg.), München 1980
- Klaus Theweleit, buch der könige, Frankfurt/M. [Stroemfeld] 1994
- David Tomas, Old Rituals for New Space: Rites de Passage and William Gibson's Model of Cyberspace, in: *Cyberspace - First Steps*, p.33-47
- Transmission, Peter D'Agostino [ed.], New York [Tanam] 1985
- David Trubitt, Auf zu neuen Welten - Virtuelle Realitäten und elektronische Musik, in: *Cyberspace*, Manfred Waffender (Hg.), S.135-143
- Eva-Maria Tschurenev, Kant und Burke - Ästhetik als Theorie des Gemeinsinns, Frankfurt/Main 1992
- Gerard L'Etang Turner, Essays on the History of the Microscope, Oxford 1980

- ~, *Historia Micrographia - the Study of the History of the Microscope*, in: ders., *Essays on the History of the Microscope*, pp.1-29
- ~, *The Microscope as a Technological Frontier in Science*, in: ders., *Essays on the History of the Microscope*, pp.159-181
- ~, *Microscopical Communication*, in: *Essays on the History of the Microscope*, pp.215-232
- Paul Valéry, *Centenaire de la photographie*, in: ders., *Vue*, pp.365-375
- ~, *Vues personnelles sur la science*, in: ders., *Vue*, pp.45-58
- ~, *Vue*, Paris, 1948
- Vidéo, *Communications #48*, Raymond Bellour/Anne-Marie Duguët [eds.], Paris 1988
- Jean-Pierre Vernant, *De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, in: *Image et signification*, pp.25-37
- Vernor Vinge, *True Names*, o.A.
- Paul Virilio, *La lumière indirecte*, in: Vidéo, pp.45-52
- ~, *Die Sehmaschine*, Berlin [Merve] 1989, S.20
- Hermann Vogel, *Die chemischen Wirkungen des Lichts und die Photographie in ihrer Anwendung in Kunst, Wissenschaft und Industrie*, Leipzig [Brockhaus] 1884
- Renate Wahsner, *Prämissen physikalischer Erfahrung*, Berlin 1992
- Kurt Weidemann, *Wo der Buchstabe das Wort führt*, Bonn 1994
- Steven Weinberg, *Teile des Unteilbaren*, Heidelberg 1984
- Harald Weinrich, *Wissenschaftssprache, Sprachkultur und die Einheit der Wissenschaft*, in: *Einheit der Wissenschaft*, Herbert Mainusch/Richard Toellner [Hg.], Opladen [Westdeutscher Verlag] 1993, S.111-127
- Lowell Weiss, *Speaking in Tongues*, in: *Atlantic Monthly*, Vol. 275, No.6, June 1995, pp.36-42
- Carl Friedrich von Weizsäcker, *Aufbau der Physik*, München [Hanser] 1985
- Horst Wenzel: *Hören und Sehen – Schrift und Bild*, München 1995
- Arno Wesemann, *Die kolonialisierte Identität*, in: *Frankfurter Rundschau*, 27.9.1997
- E.van de Wetering/Paul Broekhoff, *New Directions in the Rembrandt Research Project, part I: the 1642 self-portrait in the Royal Collection*, in: *Burlington Magazine*, March 1996, pp.174-180
- Hermann Weyl, *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaften*, München [Oldenbourg] 1976
- Yorick A.Wilks/Brian M.Slater/Louise M. Guthrie, *Electric Words. Dictionaries, Computers, and Meanings*, Cambridge MA (MIT) 1996
- Raymond Williams, *Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte*, München 1972
- Terry Winograd/Fernando Flores, *Erkenntnis Maschinen Verstehen*, Berlin [Rotbuch] 1992
- Beat Wyss, *Simmels Rembrandt*, in: Georg Simmel, *Rembrandt*, München 1985, pp.vii-xxxiii
- ~, *Trauer der Vollendung*, München 1989
- Paul Young, *The Nature of Information*, New York 1988

Lebenslauf

Hans Wolfgang Preikschat

Geboren am 15. November 1951 in Duisburg

1972 Abitur am Franz Haniel-Gymnasium zu Homberg/Ndrh.

1974-1980 Studium der Völkerkunde in Heidelberg, Frankfurt und Mainz

1980 M.A. der Ethnologie

1977-1978 Redaktionsvolontariat beim Pflasterstrand Frankfurt/Main

1988-1990 Ergänzungsstudium Germanistik

seit 1980 freier Journalist und Publizist

Kurator und Organisator für Medien und Kunst